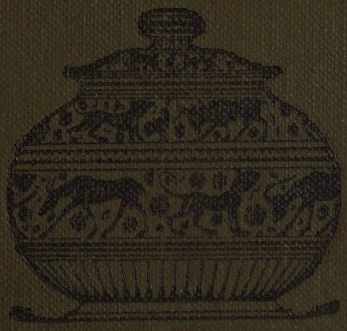
SPRINGER - RICCI

MANVALE DI STORIA DELL'ARTE

I.

ARTE ANTICA



ISTITUTO ITALIANO D' ARTI GRAFICHE · EDITORE · BERGAMO

II. EDIZ. 1910

MANUALE DI STORIA DELL'ARTE

MERNEPTAH, FORSE IL FARAONE ALL'EPOCA DELL'ESODO ISRAELITICO.

Pittura murale in Tebe. (Prisse).

ANTONIO SPRINGER

MANUALE

DI

STORIA DELL'ARTE

2.ª Edizione italiana a cura di CORRADO RICCI

VOLUME PRIMO

ARTE ANTICA

Di nuovo tradotto ed ampliato sulla 8.ª edizione tedesca di ADOLFO MICHAELIS

da ALESSANDRO DELLA SETA

Con 939 illustrazioni e 13 Tavole colorate

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE
1910

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Officine dell' Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

AVVERTENZA ALLA PRIMA EDIZIONE ITALIANA

Ecco, finalmente, l'edizione italiana del « *Manuale dello Springer* » così apprezzato e così diffuso in Germania e in Austria, da non passare anno senza che di qualche suo volume non si faccia la ristampa.

Questo primo (che comprende l'esame delle antiche arti orientali e dell'arte, così detta, classica, ossia greca e greco-romana), sino a che la storia dell'arte medioevale e moderna non diverrà generale materia d'insegnamento in tutte le università e in tutti i licei d'Italia, sarà anche fra di noi il volume più necessario, perchè si collega agli studi classici e archeologici già impartiti nelle nostre scuole.

Ora per mostrare come questo Manuale sia nato e sia pervenuto all'odierna sua bontà, e, in altre parole, all'odierna sua misura od equilibrio, tradurremo qui la notizia che Adolfo Michaelis premise alla quinta edizione: « Il *Manuale* che presentiamo al pubblico è tolto dal *libro di testo* con cui A. Springer accompagnava le tavole illustrative della storia dell'arte (*Kunsthistorischen Bilderbogen*) nel 1879 messe insieme senza un piano troppo rigoroso. Al libro fu poi assegnato uno scopo diverso quando nel 1895, dopo la morte dell'autore, facendosene una quarta edizione, apparve come *Manuale della Storia dell'Arte*. Il testo doveva allora mirare ad una coordinata rappresentazione storica e questa doveva venir completata con illustrazioni scelte e adatte allo scopo. È di buon animo che mi sono messo a lavorare intorno alla presente quinta edizione (1898) col permesso del prof. Jaro Springer, per apportarvi quei cambiamenti di cui appariva chiara la necessità. L'arte classica antica non formava parte degli studî speciali d'Antonio Springer. Perciò mi parve doveroso fare in modo che il libro, con tutto il rispetto dovuto a' principî e al metodo d'esposizione dell'autore, si mantenesse al corrente dei rapidi progressi fatti in questo ramo degli studî. E mi sentivo tanto più incitato a questo, in quanto che il mio onorato amico, nelle edizioni precedenti, aveva sempre e prontamente accolto ogni mio consiglio, quand'era del caso, e con la

sua dedica mi aveva in certo modo invitato ad aver cura almeno di quella parte del suo lavoro. Stimo quindi come un dovere di pietà, come un' *eredità d'affetto*, adoprarmi a mantenere giovine e fresca un'opera che darà ai lettori, nel medesimo tempo, diletto e istruzione. E poichè il rapido smercio dell'edizione precedente e gli incoraggiamenti che ebbi, mi hanno persuaso che i lettori erano entrati nel mio convincimento, così mi sono inoltrato anche di più su quella strada e ho cercato d'introdurre in ogni parte migliorìe, soprattutto nel capitolo, prediletto allo Springer, sull'architettura greca che ho tutto afforzato delle ultime scoperte. Quanto poi alle antiche figurazioni egiziane mi sono giovato delle notizie fornitemi dal mio collega ed amico l' egittologo prof. Spiegelberg. — Tutti i minuti particolari intorno all' arte ellenistica e romana non potevano trovar posto in un' opera che non è che la prima parte della rappresentazione generale della storia dell' arte. Perchè, come non v'ha dubbio esser l'arte classica del V e IV secolo la più alta espressione dello spirito greco, così è certo che, rispetto all' architettura e alla scultura, l'arte greca è solo indirettamente la base di tutto lo svolgimento artistico ulteriore fino all'epoca moderna. È l'arte sorta con Alessandro Magno, sotto la rinnovata influenza orientale e per lo svilupparsi delle nazioni e per lo stabilirsi delle monarchie, quella che fece diventare universali le forme dell'arte greca e iniziò, per così dire, il linguaggio artistico che in seguito parlarono le arti romane, bizantine, romaniche e quelle della Rinascenza: tutte le arti infine che serbarono un legame con l' arte classica. Per la stessa ragione si trascurò l'arte così detta preistorica come quella che presenta un interesse più storico che artistico. Il suo contenuto artistico, è anzi, salvo poche eccezioni, minimo e nel gran corso della storia universale dell'arte di pochissima influenza. — Fu argomento di cura speciale, in questo rinnovamento dell' opera, la stretta fusione del testo con le illustrazioni, perchè quello deve rimanere pur sempre la parte principale, sorretta e non sopraffatta da queste. Dirò con Goethe, che per parlare d' opere d'arte con utile altrui e proprio, bisogna parlare in loro presenza, perocchè solo allora le parole riescono efficaci, precise e danno un'idea del soggetto ».

La nostra edizione italiana segue senz'altro la tedesca, ma non senza aggiungere, a guisa di brevi appendici, alcune notizie che abbiamo ritenute utili pei giovani italiani. E le notizie riguardano i monumenti delle arti esaminate, che si trovano sparsi in Italia, perchè se l' interesse o l' amore o la curiosità d' una qualsiasi d' esse arti dovesse sorgere nell'anima loro sappiano, senza uscire, se è possibile, dal loro paese, dove ammirarne i saggi. Così abbiamo parlato un po' delle principali antichità egiziane e greche che si vedono nel nostro paese, dei varî monumenti romani sparsi per le singole province, dalle Alpi a Siracusa, non trascurando pure un cenno intorno alle altre antichità asiatiche che non avrebbero più trovato posto negli altri volumi del *Manuale*.

Adolfo Michaelis chiude la sua prefazione con un elogio all'ardimento dell'editore tedesco che ha così generosamente ornato d'incisioni l'opera. A noi sia consentito di ripetere un simile elogio per l'*Istituto Italiano d'Arti Grafiche* di Bergamo, che ha voluto anche maggiore ricchezza d'illustrazioni, consentendoci d'inserirne nelle nostre appendici altre trenta originali, spingendo il numero complessivo (comprese le tavole a colori) a circa settecento, e superando così, quanti altri manuali di storia dell'arte sono stati finora pubblicati.

Ma la sola ammirazione, per tanta dovizia di riproduzioni, non ci sarebbe bastata. La serietà del testo c'interessava di più, e ci è parso che nel *Manuale dello Springer* si trovi veramente. Non è — e si vede bene — un *Manuale* fatto con notizie raccogliticce, messe insieme, nel procedere del lavoro, da un semplice compilatore, ma l'opera sintetica di chi, conoscendo ampiamente e a fondo la materia che tratta, sa darne un sunto sicuro e misurato!

Firenze, aprile 1904.

CORRADO RICCI.

AVVERTENZA ALLA SECONDA EDIZIONE.

La benevola fiducia di Corrado Ricci ha voluto che curassi questa nuova edizione del I volume. Essa è stata condotta sulla ottava tedesca (1907) e si presenta quindi differente per mole, per distribuzione del testo e per numero di illustrazioni (comprese le tavole a colori superano ora il numero di novecento cinquanta). Il cortese interessamento di Adolfo Michaelis, che mi ha comunicato un numero rilevante di aggiunte e di correzioni e che ha riletto in bozze tutta la traduzione, ha fatto sì che questo volume possa anche segnare un progresso ulteriore rispetto a quello tedesco. Non volendo in alcun modo turbare l'edificio organico innalzato così sapientemente dal Michaelis ho limitato la mia opera a quella di fedele traduttore, ed ho aggiunto solo illustrazioni e brevi osservazioni là dove erano richieste da nuove scoperte e nuove teorie.

Roma, aprile 1910.

ALESSANDRO DELLA SETA.

SOMMARIO

Le origini dell'Arte . . . . . pag. **1**
Età paleolitica, 2 — Età neolitica, 4 — Età del bronzo, 8 — Transizione, 10.

A. — L'ORIENTE.

I. **Egitto** **11**
Periodo primitivo o protodinastico, 13 — Antico Impero, 15 — Medio Impero, 27 — Nuovo Impero, 29 — Periodo saitico, 45 — Raccolte d'antichità egizie in Italia, 48 — Egittologi, 48.

II. **Mesopotamia** **49**
a) Babilonia, 50.
b) Assiria, 56.

III. **Fenicia** **69**

IV. **Asia Minore** **74**
Monumenti frigi antichi, 75 — Rilievi rupestri ittiti, 76 — Monumenti neo-frigi, 77 — Architetture rupestri della Licia, 79.

V. **Persia** **81**

B. — GRECIA.

I. **Arte Egea** **92**
Estensione dell'arte egea, 92 — Arte egea primitiva (III millennio), 92 — Arte cretese antica (principio del II millennio), 93 — Tombe a fossa di Micene (prima metà del II millennio), 96 — Architettura micenea, case e mura, 97 — Palazzo miceneo, 99 — Pittura, 102 — Tombe, 105 — Scultura in pietra, 107 — Metallotecnica, 109 — Glittica e ceramica, 111 — Rapporti con l'Egitto, 112 — Rapporti con la Mesopotamia, 113 — Sguardo retrospettivo, 113.

II. **Transizione all'arte ellenica** . **114**
Nuove stirpi, 114 — Stile geometrico, 114 — Origine del tempio greco, 116 — La decorazione greca, 118.

III. **Il sistema dell'architettura ellenica 120**
Stile dorico, 120 — Stile ionico, 124 — Stile corinzio, 130 — L'interno dei templi, 131 — Policromia, 133.

IV. **Nuove origini (sino al principio del VII secolo)** **135**
Condizioni generali, 135 — Costruzioni predoriche, 137 — Origini dell'architettura dorica; l'Occidente e l'Oriente, 137 — L'architettura dorica in Grecia, 142 — Origini dell'architettura ionica, 145 — Lo sviluppo delle arti figurate, 148 — La pittura in terracotta dell'arcaismo primitivo, 149 — Rilievo arcaico primitivo, 155 — Sviluppo della statua, 159 — Fusione in bronzo, 162 — Glittica e conio, 162.

V. **Il periodo Pisistrateo (580-510) 163**
Condizioni generali, 163 — Architettura, 164 — Sviluppo della statua, 165 — Rilievi ionici, 168 — La pittura ionica in terracotta al suo termine, 171 — Pittura attica, 174 — Scultura attica, 178 — Delfi, 180 — L'Occidente, 183.

VI. **Il periodo delle guerre persiane (510-460)** **183**
Condizioni generali dell'epoca, 183 — Dorismo, 184 — Pittura attica, 186 — Scultura ionica in marmo dell'arcaismo avanzato, 188 — Rilievi attici, 191 — Fusione in bronzo nel Peloponneso, 192 — Fusione in bronzo nell'Attica, 194 — La generazione dopo le guerre persiane, 198 — Egina, 198 — Olimpia, 204 — Magna Grecia e Sicilia. Pitagora, 207 — Atene. Kalamis, 211 — Mirone, 214 — Polignoto e la scuola pittorica elladica, 217 — Commercio artistico ed arte industriale, 221.

VII. **Età di Pericle (460-431)** . . . **222**
Condizioni dell'epoca, 222 — Fidia gio-

vane, 223 — L'Acropoli d'Atene, 225 — Il Partenone, 228 — Fidia in Olimpia, 238 — Altre costruzioni attiche, 240 — Scuola di Fidia, 244 — Scuola di Mirone, 248 — Pittura attica, 249 — Policleto, 249.

VIII. **Il periodo della guerra del Peloponneso (431-403) 254**
Condizioni dell'epoca, 254 — Architettura, 254 — Scuola di Fidia, 258 — Altri indirizzi, 263 — Scultura ionica, 265 — Influssi ionici nell'Attica, 268 — Pittura asiatica, 269 — Pittura attica su terracotta, 271 — Sicilia, 272.

IX. **L'ultimo periodo della libertà greca (403-338) 273**
Condizioni dell'epoca, 273 — Architettura peloponnesia, 273 — Scultura sicionia, 275 — Pittura sicionia, 277 — Pittura attica, 278 — Architettura e scultura attica, 280 — Skopas, 285 — Edifici dell'Asia Minore, 289 — Il Mausoleo, 290 — Prassitele, 292 — Gruppo dei Niobidi, 298 — Leochares, 300 — L'Occidente, 303.

X. **La fondazione delle Monarchie (336-280) 305**
Condizioni generali, 305 — Architettura, 306 — La pittura ionica, 310 — Lisippo, 311 — Gli scolari di Lisippo, 319 — Scultori attici, 321 — Pittura attica, 324 — Pittura e scultura, 327.

XI. **Il periodo dell'Ellenismo (280-30) 330**
Condizioni generali, 330 — Stili architettonici e piante di edifici. 332 — Casa e portico, 339 — Mercato e città, 344 — Pittura, 351 — Decorazione e mosaico, 354 — Scultura, 356 — Arte aulica, 363 — Egitto, 368 — Pergamo, 374 — Rodi e il territorio del Meandro, 383 — Siria, 388 — Battriana e India, 392.

C. — ITALIA.

I. **Il periodo primitivo nel nord e nel sud dell'Italia 394**
Italia superiore, 394 — Italia meridionale, 397.

II. **Etruria e Lazio 400**
Architettura, 401 — Pittura parietale etrusca, 406 — Incisioni su metallo, 412 — Plastica e scultura etrusca, 414.

III. **Il periodo della Repubblica romana (510-30) 418**
Dalla cacciata dei Re sino all'assoggettamento della Campania (510-338), 419 — Dall'assoggettamento della Campania fino alla guerra annibalica (338-201), 421 — Dalla guerra annibalica a Silla (200-80), 422 — Pompei ellenistica, 426 — Ultimo periodo repubblicano (80-30), 428.

IV. **Il periodo Augusteo (30 a.C.-14 d.C.) 436**
Rinnovamento edilizio di Roma, 436 — Costruzioni in Italia e nelle Province, 440 — Tombe, 441 — Scultura, 445 — Pittura, 452.

V. **Da Tiberio a Traiano (14-117) . 457**
I Claudi (14-68), 457 — I Flavî (69-96), 462 — Traiano (98-117), 468.

VI. **Da Adriano a Costantino (117-330) 474**
Adriano (117-138), 474 — Da Antonino Pio a Settimio Severo (138-211), 480 — Il terzo secolo (211-330), 484 — Sarcofagi, 489 — Arte provinciale, 491 — Le province settentrionali, 492 — Rezia, Norico, Pannonia, 497 — Britannia, 498 — Africa, 498 — Egitto, 499 — Asia Minore, 501 — Siria, 503.

VII. **La fine dell'arte antica . . . 508**
Roma e Costantinopoli, 508 — La sopravvivenza dell'arte antica, 511.

Appendice 514
Monumenti d'arte greca in Italia, 514 — Monumenti d'arte etrusca, 519 — Monumenti d'arte romana, 520.

Indice alfabetico 533

COLLOCAZIONE DELLE TAVOLE FUORI TESTO

I. Merneptah, forse il Faraone all'epoca all'esodo israelitico. Pittura murale in Tebe (Prisse) . . . . . Frontispizio

II. Esemplari dell'arte industriale egiziana. 1. Tessuto del periodo di Amenophis II (XV secolo) (Davies). 2. Frammento di un vaso d'argilla dipinto in Strasburgo (Tschuncky) . . . . . Pag. 46

III. Due « Immortali » nel palazzo di Artaserse II in Susa. Mattoni smaltati (Swenigorodskoi) . . . . . » 88

IV. Sarcofago di Haghia Triada presso Phaistos — Museo, Candia (Paribeni) (Dagli acquarelli originali di E. Stefani) . . . . . » 104

V. Pugnali ageminati d'Egitto (1) e di Micene (2-3) . . . . . » 112

VI. Stili della pittura vascolare. 1. Miceneo. 2. Geometrico. 3. Corinzio figurato. 4. Attico arcaico. 5. Apulo . . . . . » 116

VII. Policromia dell'architettura dorica. 1. Dal tempio B in Selinunte (Koldewey). 2. Da Metaponto (Debacq). 3. Dal Partenone (Fenger) . . . . . » 134

VIII. 1. Il tricorporeo Tifone. Gruppo policromo in poros da un frontone dell'Acropoli. Atene (Gilliéron). 2. Testa di toro da un gruppo policromo in poros dell'Acropoli. Atene (Collignon) . . . . . » 160

IX. Vasi dipinti in argilla, dalla penisola Taman. Pietroburgo. 1. Sfinge. 2. Donna (Afrodite) nella conchiglia . . . . . » 222

X. 1. « Nozze Aldobrandini » Pittura parietale nella Biblioteca Vaticana. 2. Scena di caccia. Parte del « Sarcofago di Alessandro » da Sidone. Costantinopoli » 312

XI. Donna in costume da passeggio. Terracotta di Tanagra. Berlino . . . . . » 324

XII. Decorazioni parietali pompeiane del primo (I), secondo (II), terzo (III, IV) (Mau e Zahn) e quarto stile (D'Amelio) . . . . . » 428

XIII. Ritratto femminile trovato nel Fajum. Lipsia, proprietà privata . . . . . » 502

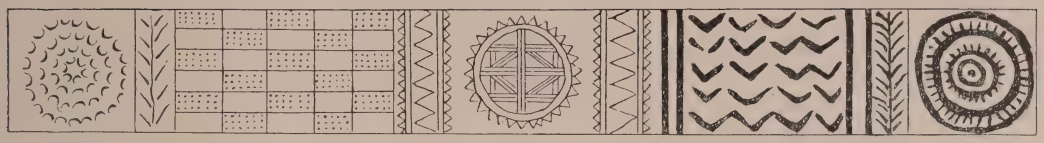


Fig. 1. Motivi ornamentali dell'età neolitica (confr. p. 7).

LE ORIGINI DELL'ARTE

Se cerchiamo, risalendo nei tempi, quale sia l'arte che prima ci offre un puro e pieno godimento spirituale dobbiamo convenire che con i Greci comincia il nostro mondo artistico e che nelle opere degli artisti ellenici per la prima volta ricevono vita e forma i nostri ideali di bellezza. Per l'arte classica — così chiamiamo noi l'arte dei Greci e dei Romani — avviene come per le lingue classiche e particolarmente come per la poesia e la filosofia greca. I paletnologi possono pur indagare le civiltà dei tempi preistorici, i paleografi ricercare i resti delle antichissime scritture, i filologi occuparsi delle lingue orientali antiche; ma sulla cultura generale esercitano influenza solo gli scritti dei Greci e dei Romani. I nomi di Omero, Platone, Aristotele risuonano famigliari al nostro orecchio; al contrario le antiche poesie egizie ed indiane o le epopee babilonesi rimangono a noi per lo più straniere e solo a fatica vengono intese. Tuttavia non si deve credere che il popolo greco sin dall'origine abbia posseduto un'arte perfetta come un dono della natura, che non abbia dovuto fare delle lente conquiste e che nulla esso debba per il suo sviluppo artistico alle civiltà più antiche. Vi fu un tempo nel quale i Greci non disponevano di alcuna capacità artistica maggiore di quella che hanno i così dispregiati popoli barbari. Molte generazioni passarono prima che il popolo ellenico raggiungesse una espressione chiara e trasparente per le sue idee e per i suoi sentimenti e che la particolare vita del suo spirito trovasse forme esteriori stabili e determinate.

Tutto ciò certamente è stato riconosciuto solo a poco a poco. Per le generazioni degli ammiratori e dei dotti i quali si lasciarono indirizzare dal Winckelmann nella conoscenza dell'arte antica e da essa trassero l'ispirazione, l'orizzonte era limitato dalle scarse cognizioni del tempo; essi a stento guardavano al di là della penisola greca e della penisola italica. Solo il diciannovesimo secolo, il quale ha additato nuove vie a tutta la ricerca artistica, allargò anche per l'arte del mondo antico lo sguardo verso tutte le direzioni. Sul limitar di quel secolo la spedizione egiziana del Bonaparte poneva la base per la prima esatta conoscenza della valle del Nilo e del suo meraviglioso mondo artistico: essa additò alle innumerevoli intraprese svoltesi poi, durante l'intiero secolo, la via per una ricerca sempre più profonda. Circa quaranta anni più tardi gli

scavi del Botta e del Layard squarciarono il velo che avvolgeva le rovine dell'Assiria, come gli scavi odierni sollevano quello che celava le rovine della Babilonia. Poscia verso la metà del secolo nelle più differenti contrade d' Europa con energia sempre maggiore entrava in campo la ricerca preistorica e cercava di penetrare negli enigmi di un'epoca antichissima che si estendeva al di là di molti millennî e che non mancava intieramente di aspirazioni artistiche. Inoltre la più esatta conoscenza dei popoli incolti e dei loro prodotti artistici poteva servire ad illuminare per mezzo di analogie qualche fenomeno delle condizioni artistiche dell'antichità. Infatti quanto più vicino si trovano i popoli all'origine della loro esistenza tanto minor forza dispiega l' individualità della loro natura. Negli stadî elementari di civiltà i singoli popoli si accostan di più nelle loro condizioni, nelle loro manifestazioni e nelle loro tendenze, e non mostrano ancora quelle nette differenze che li separano nei periodi di una civiltà più avanzata. Solo dobbiamo guardarci dal non tener conto, per queste somiglianze, dell' innata diversità delle dispo-

Fig. 2. Selci scheggiate. (S. Müller).

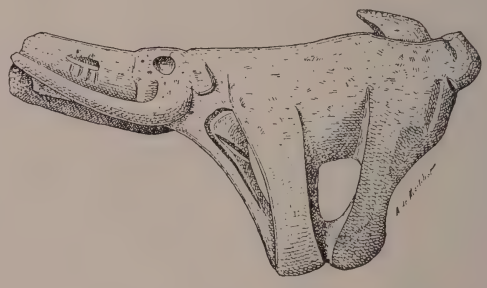


Fig. 3. Mammut di Bruniquel. (Mortillet).

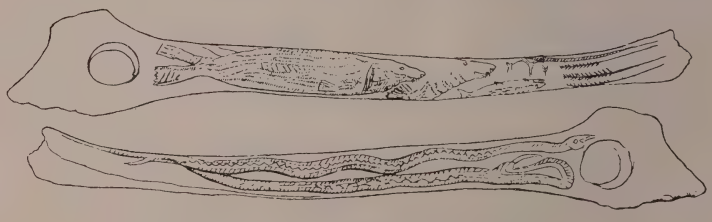


Fig. 4. Osso inciso da Montgaudier. (Cartailhac).

sizioni, le quali hanno fatto di alcuni popoli dei veri e proprî depositarî della civiltà e trattengono altri invece sui gradini iniziali di essa. In ultimo, da una generazione, gli scavi e le ricerche, alle quali Enrico Schliemann per primo ha aperto la via, rivelano anche per l' arte greca uno stadio anteriore che trae lo sguardo indietro più di un millennio. E così oggi sono posti alla descrizione dell'arte dell'antichità còmpiti maggiori di una volta, di quando cioè essa poteva limitarsi alle regioni civili del bacino del Mediterraneo.

Età paleolitica. — Con i monumenti preistorici in vista gettiamo uno sguardo indietro in quei tempi lontanissimi in cui l'Europa centrale presentava ancora tutte le conseguenze di un'epoca glaciale, in cui gli uomini vivevano e lottavano con i mammut e con i rinoceronti, più tardi con gli orsi e i leoni delle caverne, finalmente con le iene e con le renne, e in cui essi faticosamente traevan la vita per mezzo della caccia e della pesca. Le caverne servivano loro come abitazioni, le pelli costituivano il loro vestito; le arti dell'intrecciare e del tessere erano ancora ignote al pari di quella dell'im-

pastar vasi. Le principali armi e i principali strumenti in quest' antica età della pietra erano offerti dalla dura selce, la quale tuttavia non era ancora levigata ma solo appena appena aguzzata e scheggiata (fig. 2). Tuttavia bastava questo imperfetto ordegno di lavoro per dar forma alle prime creazioni di un senso artistico non ispregevole. Certamente i tentativi di rappresentare con piena corporeità delle figure femminili erano superiori alla capacità di quel periodo: ne risultavano da una parte delle informi masse adipose (« Venere » di Brassempouy, di Mentone), dall'altra delle magre forme schiacciate (torso di Laugerie Basse nella Dordogne). Un po' meglio riuscivano le figure di animali, quale ad esempio, pur essendo ancora piuttosto rozzo, il Mammut di Bruniquel nella Tarn e Garonne (fig. 3). In tutti i più antichi stadî dell'arte infatti l'occhio e la mano acquistano di fronte alla figura dell'animale sicurezza e libertà assai prima che nella riproduzione della figura umana. Ma se così la forma interamente corporea, qui come altrove, presentava ancora troppo grande difficoltà, d'altro lato rivelano già un grande talento le incisioni ottenute con la selce sopra ossa, corna di renna o pietre, quali sono state tratte fuori dai depositi delle caverne in varie contrade della Francia, particolarmente nel sud-ovest, e nel cantone di Schaffhausen. I tratti caratteristici degli animali, con i quali gli uomini vivevano allora in lotta, sono colti con occhio acuto e riprodotti con linea sicura. Così foche, pesci e serpenti adornano i due lati di un osso perforato proveniente da Montgaudier nella Charente (fig. 4). La figura

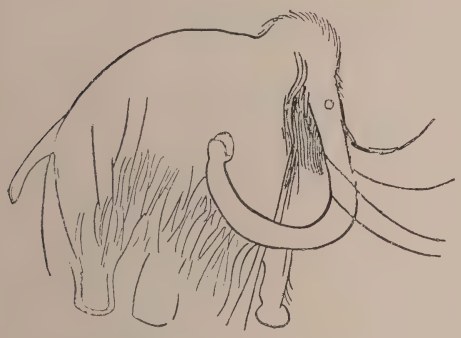


Fig. 5. Mammut della grotta delle Combarelles. (Rev. de l'éc. d'anthr.).

Fig. 7. Renna di Thaingen. (Rev. arch.).

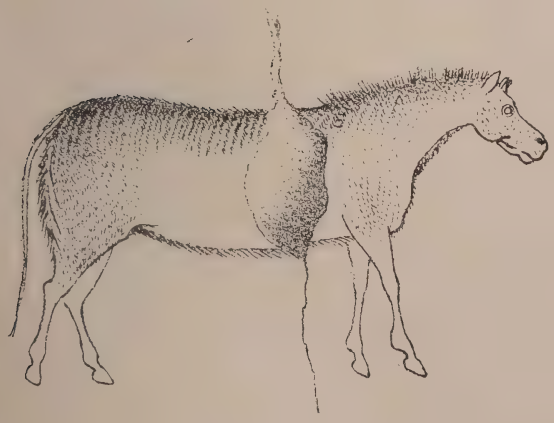


Fig. 6. Onagro di Thaingen. (Merk).

Fig. 8. Renne e pesci della caverna di Lortet. (L'anthropologie).

Fig. 9. Vacca e vitello dalla grotta del Mas d'Azil. (Bertrand).

Fig. 10. Bisonte dipinto dalla grotta di Font de Gaume. (Rev. de l'éc. d'anthr.).

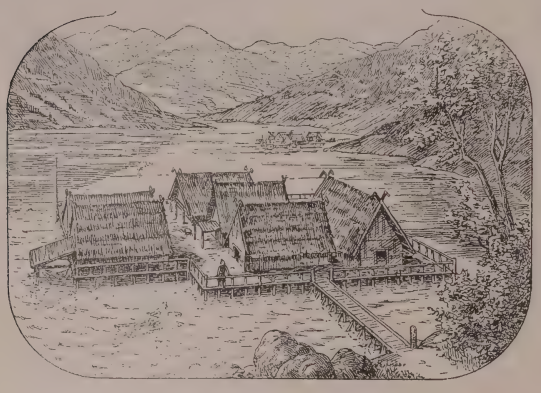


Fig. 11. Villaggio su palafitte. (Luckenbach).

Fig. 12. Dolmen in Zelanda. (Cartailhac).

caratteristica di un mammut dal lungo e rozzo pelame è offerta da un pezzo di dente di mammut proveniente dalla grotta delle Combarelles presso Eyzies nella Dordogne (fig. 5). Ad un grado artistico più alto si trovano i disegni più recenti di Thaingen presso Schaffhausen, ad esempio l'onagro (fig. 6) e una renna pascolante (fig. 7), ai quali può porsi a lato un gruppo di renne e di pesci della caverna di Lortet negli Alti Pirenei (fig. 8), giacchè nell'uno e nell'altro caso è raggiunto il culmine di un' acuta osservazione e di una giusta riproduzione. Altrove (fig. 9) appare una vacca con il suo vitello (grotta del Mas d'Azil) e da alcuni anni tornano alla luce sulle pareti delle grotte dei Pirenei e della Dordogne delle lunghe file di animali dipinti, mammut e uri, renne e cavalli, tutti resi con grande vivezza, come ad esempio mostra un bisonte nero con fronte rossa qui riprodotto (fig. 10). Meravigliano così perfette produzioni artistiche in uno stadio di civiltà così basso. Non mai altrove più chiaramente di qui si fa palese come noi non potremmo in alcun modo spiegarci lo sviluppo del senso artistico senza pensare ad una innata passione per la forma, la quale fa più di quel che richieda il semplice bisogno materiale. Alla lotta per l'esistenza s'aggiunge la gioia dell'esistenza come uno stimolo egualmente potente del progresso umano.

Età neolitica. — Un intervallo di millennî divide il periodo più antico dell'età della pietra dal più recente. Il ghiaccio si era frattanto ritirato verso il nord e nelle alte catene alpine. Il clima, la flora e la fauna dell' Europa centrale erano simili alle odierne. Invece di quelle belve antidiluviane il cavallo e il cane costituivano la docile compagnia degli uomini, i quali alla loro volta erano giunti ad un grado superiore di civiltà. Essi non condividevano più le caverne cogli animali ma si costruivano capanne di pali con tetti di paglia e con pareti intrecciate e rese solide dall'argilla. Inoltre co-

Fig. 13. Tomba dei Giganti nell'isola Möen. (S. Müller).

Fig. 15. Menhir nella Bretagna. (Mortillet).

Fig. 14. Camera dei Giganti presso Roeskilde. (S. Müller).

Fig. 16. Punte di lancia e di freccia in selce.

minciavano già a spingere i loro villaggi di capanne su palafitte nei laghi (fig. 11), per difesa contro gli animali feroci e per la comodità della pesca, un genere di dimora il quale si è conservato sino al principio dell'ultimo millennio av. Cr.

Accanto a queste leggiere abitazioni dei vivi vi erano anche monumenti e costruzioni in grosse pietre. Talvolta furono disposti orizzontalmente sopra altre pietre dei giganteschi blocchi « Dolmen » che costituivano così una semplice camera funeraria (fig. 12); talvolta sopra tombe di questo genere più o meno riccamente spartite fu ammassata una collina artificiale « Tombe dei Giganti » (fig. 13); talvolta furono stabilite sotterra delle grandiose « Camere dei giganti » (fig. 14). Specialmente i paesi scandinavi e la parte occidentale della Francia sono ricchi di tali monumenti funerarî « megalitici » il cui dominio si estende dalla Spagna e dalla Gran Bretagna sino al mar Baltico. Accanto ad essi con mezzi simili furono preparati dei luoghi di culto di solito costituiti da blocchi di pietra anche più colossali. Così in molti luoghi talvolta si ergono delle singole pietre da otto a dieci metri di altezza dette « Menhir » (fig. 15), talvolta costituiscono una specie di bosco (più migliaia di blocchi presso Carnac nella Bretagna); oppure esse

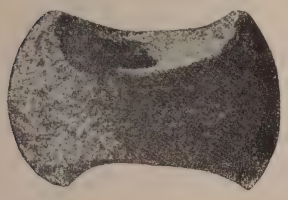


Fig. 17. Ascia in pietra levigata. (S. Müller).

sono collocate in cerchio « Cromlech », o sono ancor più artisticamente riunite a gruppi chiusi da più recinti (così ad esempio lo « Stonehenge » presso Salisbury che è alquanto più recente). I blocchi non mostrano alcuna o mostrano poche tracce di lavorazione umana, in nessun modo delle forme artistiche; il loro effetto riposa esclusivamente sulla grandezza e sulla quantità delle pietre.

Gli strumenti sono ancora per lo più di selce, ma la lavorazione e la forma sono migliorate (fig. 16). Accanto alla selce vengono in uso altre pietre meno dure, come la nefrite, la giadeite, che permettono una più completa levigazione (fig. 17). Ma solo raramente ci imbattiamo in disegni quali quelli del periodo più antico, e là dove essi appaiono mancano completamente di quella finezza artistica di riproduzione che ha altrove destato la nostra ammirazione. Lo stesso vale per le figure di tutto tondo che sono per la maggior parte sgraziate. L'indirizzo naturalistico dell'arte più antica sembra essere morto mentre sorge un'arte nuova che tende solo all'ornamentazione.

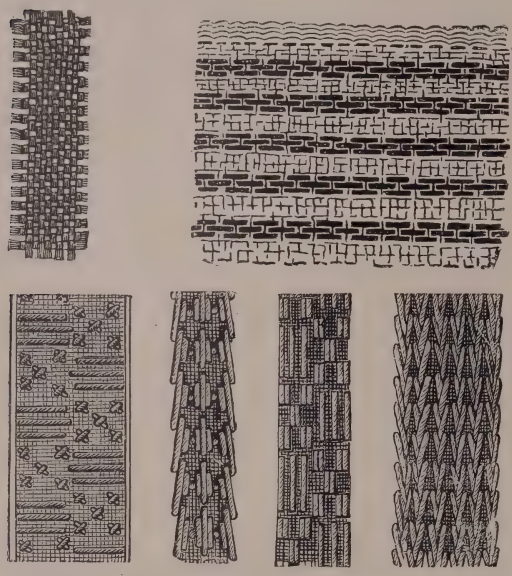


Fig. 18. Lavori d'intreccio delle palafitte svizzere.

Fig. 19. Vaso in argilla dello strato preistorico di Troia.

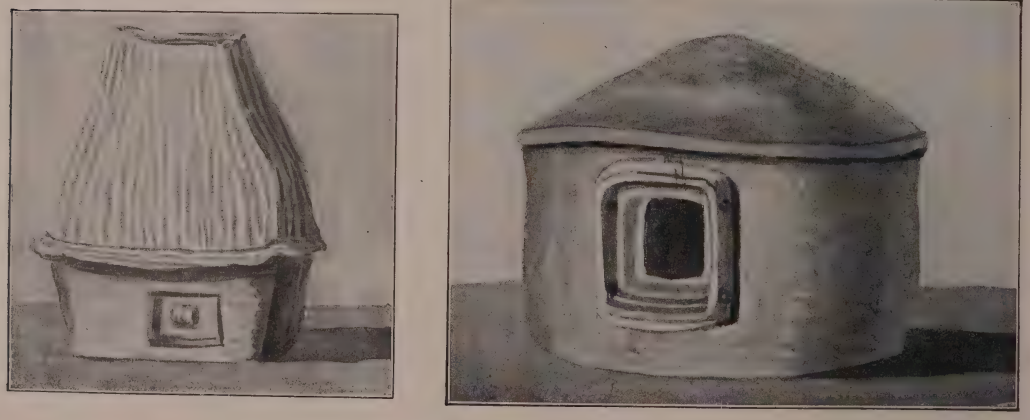


Fig. 20. Urne a « capanna » della Germania settentrionale. (Lisch).

Fig. 21. Incisioni rupestri della Svezia. (Montelius).

Difatti un progresso decisivo di quest' epoca si mostra nel campo dell' industria. Nell' industria si rivelava ormai la capacità artistica umana. Anche qui il desiderio di adornare gli utensili destava un nuovo senso della forma. L' intrecciare e il tessere erano mansioni delle donne; certi semplici intrecci di linee rette si offrivano involontariamente nella preparazione di coperte e di vesti. Il procedimento nel lavoro tessile conduceva di per sè a intrecciare, a mettere in fila, a legare, a orlare, e dava così origine al nodo, alla croce, all'orlo. Gli avanzi di lavori di intreccio, ritrovati nelle palafitte dei laghi svizzeri (fig. 18), mostrano chiaramente la naturale origine di motivi i quali già posseggono la grazia di un ornamento e che, come forme decorative, hanno trovato da allora la più svariata applicazione. Dei motivi del tutto simili dominano anche nella seconda industria che si sviluppa nel periodo più recente dell' età della pietra, nella fabbricazione dei vasi, sia che le incisioni le quali adornano i vasi, ancor fatti a mano e cotti imperfettamente, siano sorte semplicemente per la passione dell'ornamento lineare, sia che gli esemplari delle opere tessili abbiano fornito occasione alla traduzione di quei motivi. Infatti degli ornamenti i quali in origine sono scaturiti da una sola materia e da un solo determinato processo tecnico vengon tosto scambiati e mescolati. Questa sorte tocca specialmente ai motivi dell'arte tessile (orlo, fascia, corda, zig-zag, incrocio). Essi ci si presentano di già in tempo assai primitivo sui vasi d' argilla. In singoli casi si può anche indovinare quali siano state le cause della loro trasposizione. Delle linee verticali incrociate da linee trasverse sembrano indicare che i vasi per maggior sicurezza erano attorniati con trecce di salice o di giunco. Probabilmente ambedue le cause di origine, la passione innata della forma e la traduzione da altra tecnica, hanno agito di conserva. Ma per quanto i suoi elementi siano semplici quest' arte puramente lineare è divenuta tuttavia una valida maestra dell' arte pura avendo essa ingenerato il senso per la simmetria e per il ritmo naturale. Nelle molte migliaia di tali vasi che da per tutto sono tornati alla luce è chiaramente riconoscibile un graduale progresso. Dalle più elementari combinazioni di linee rette (fig. 19 e 1, b.d.) l'arte assorge via via a motivi a fascia ora angolari ora ondulati, e termina con gli ornamenti a cerchio (fig. 1, a. e.) i quali talvolta già rivelano un raffinato talento di composizione (fig. 1, c.).

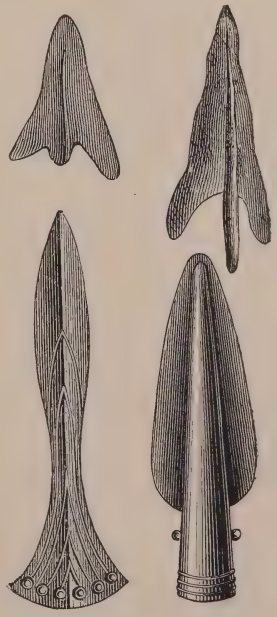


Fig. 22. Armi di bronzo delle palafitte svizzere.

Età del bronzo. — Quest'ornamentazione lineare costituisce il ponte di passaggio dalla più recente età della pietra all' età detta del bronzo. Il trapasso ebbe luogo nelle diverse parti del nostro continente in diverse epoche, nel sud prima che nelle regioni settentrionali, le quali più lungamente si mantennero nello stadio neolitico. Per l'Europa meridionale si può ad un dipresso indicare il secondo millennio av. Cr. come il periodo della civiltà del bronzo. Nell' architettura di questo periodo la differenza da quella della seconda età della pietra è piccola. Le capanne con i loro alti tetti di paglia, talvolta rotonde, talvolta angolari, ci sono rappresentate dalle così dette « urne a capanna », depositi cinerarî a forma di casa (fig. 20). Le palafitte si perfezionano a poco a poco. Si trovano anche monumenti in pietra, mura poderose costituite da blocchi collocati gli uni sugli altri. Là dove su rocce o pareti levigate

Fig. 23. Ascia in bronzo da Oeland. Periodo più antico dell'età del bronzo. (Montelius).

Fig. 24. Motivi ornamentali d'oggetti in bronzo nordici.

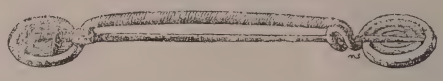


Fig. 25. Fibula in bronzo. (S. Müller).

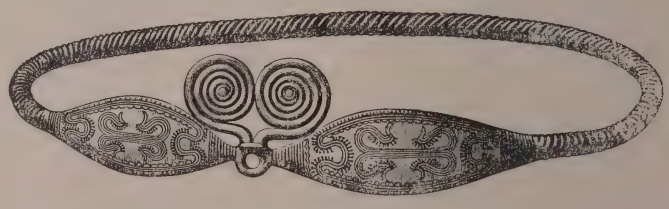


Fig. 26. Collana di bronzo. Periodo più recente dell'età del bronzo. (Montelius).

appaiono delle incisioni, come a volta nella Svezia meridionale (fig. 21), là esse in una specie di scrittura ideografica forniscono chiare rappresentazioni della realtà circostante, ma per perfezione artistica non si lasciano paragonare alle incisioni della prima età della pietra.

Diversa è la cosa nel campo degli strumenti. La conoscenza del rame e, in appresso, della lega del rame e dello stagno, vale a dire del bronzo, e in qualche caso dell'oro fornì l'occasione di raffinare e di sviluppare tutte le forme e tutti gli ornamenti. Questo si rivela chiaramente nelle armi le cui forme tradizionali vengono subito trattate più artisticamente (fig. 22, 23). In ispecie nell'ornamentazione si sviluppò un sistema stabile, i cui elementi principali sono borchie rilevate ed ordinate in file e spirali più o meno artisticamente legate, mentre corde, zig-zag, cerchî ed altre forme più antiche si aggiungono a questo sistema (fig. 24). La spirale ha una grande applicazione soprattutto negli spilli a staffa o « fibule » (fig. 25). Queste semplici forme fonda-

mentali delle quali vien ricoperta l'intera superficie si ricollegano allo stile geometrico il quale, senza uso di elementi figurati e vegetali, ma spesso portato ad una grande raffinatezza pur con i soli motivi lineari, è perfetto nel suo genere e raggiunge un alto grado di bellezza ornamentale (fig. 26, 27). È questo lo stile che per circa un millennio dominò esclusivamente nell'Europa centrale, ma estese anche al di là di questi confini di tempo e di luogo la sua influenza. Suppellettile geometrica fu scavata nel profondo suolo di Hissarlik là dove lo Schliemann scoprì l'antica Troia; fu trovata in Micene, in Cipro, nelle tombe antiche italiche presso Bologna e fu additata anche tanto nelle palafitte svizzere quanto nel nord della Scandinavia. Possono anche riapparire i suoi singoli elementi eguali o simili presso molti popoli incolti, ma la sua particolare impronta e la maniera del suo ricollegamento ad un sistema decorativo individuale sono proprie dell'età del bronzo.

È questo stile geometrico un patrimonio comune di tutti i popoli indo-germanici, qualunque possa essere stata la loro patria originaria su cui oggi tanto si discute? Oppure abbiamo da riconoscervi soltanto un prodotto artistico dell'antica Europa? Il bronzo, il materiale preferito da quest' ornamentazione, è al pari dell' oro giunto nel

Fig. 27. Ornamento di cintura in bronzo. Periodo più antico dell'età del bronzo. (S. Müller).

nord dell'Europa dal mezzogiorno, probabilmente come prodotto di scambio per l'ambra la quale era molto usata come ornamento nell'arte più antica dell' Europa meridionale. Le vie commerciali più antiche di questo scambio possono essere state quelle tra le coste del mar del Nord ed i paesi Danubiani, più recenti quelle tra le coste dal mar Nero e del mar Baltico, e più recenti ancora quelle tra il Mediterraneo e il mar del Nord. Un'ornamentazione simile noi apprenderemo a conoscere nella cerchia del Mediterraneo durante il secondo millennio e nella metà del primo millennio av. Cr. È quindi assai verosimile per gli stadî più avanzati dell' età del bronzo nei paesi settentrionali un' influenza da parte del mezzogiorno. Ma l'età del bronzo risale cronologicamente nell'Europa settentrionale assai in alto ed ha attraversato gradi diversi di sviluppo, anzi essa si ricollega, appunto nell'ornamentazione, per le sue origini a strati simili della seconda età della pietra. Perciò appare ben giustificata l' ipotesi che certi ornamenti e combinazioni d'ornamenti siano preesistenti a qualunque influenza meridionale e che piuttosto costituiscano un antico patrimonio sia esso europeo sia esso ariano. Lo sviluppo ulteriore dello stile geometrico si è poscia compiuto individualmente in luoghi diversi, e nel Nord, ed invero quanto più tardi in tanto maggior grado, si è compiuto sotto l'influenza delle civiltà meridionali che saranno in appresso da noi esaminate. Esso qui ha lungamente perdurato, si è svolto con grande ricchezza e finalmente, al lume del periodo storico, si è esaurito in una singolare degenerazione.

Transizione. — Rivolgiamo innanzi tutto lo sguardo all'Oriente dove ci si presenta un'arte la quale per l'età risale al periodo della pietra dei paesi settentrionali e nei suoi prodotti sviluppa l'uno accanto all'altro i due generi e i due indirizzi di quell'arte, l'ornamentale e il figurato. Infatti anche qui ha grande importanza la decorazione, ma nello stesso tempo in cui essa toglie per la maggior parte i suoi motivi dal regno vegetale, il quale era rimasto straniero all'antica ornamentazione settentrionale, guadagna in essenza organica, si svolge in un patrimonio di forme più svariato e fa una più considerevole applicazione dei suoi tipi. Tuttavia ancor più meravigliosi sono i prodotti delle arti antiche orientali nel campo della rappresentazione figurata, così presto decaduta nel nord, e che ha sempre al principio un tratto naturalistico. E invero il progresso non si riannoda, come già si credeva, ai simulacri della divinità, invece dei quali da principio bastavano degli informi corpi naturali, ma alle immagini su superficie (tappezzerie, figure dipinte su vasi, rilievi in pietra dipinti), e finalmente alle rappresentazioni statuarie di figure umane. Le antichissime arti egizia ed assira ci hanno lasciato relativamente poche immagini degli dèi; esse si contentano per lo più degli animali e degli uomini della realtà. Dalla natura s'apprendono i movimenti e le posizioni, nell'arte vengon riprodotte le condizioni elementari della vita. Solo dopo che il naturalismo ha raggiunto un alto grado di perfezione acquista esso la capacità e la forza di trarre fuori caratteri ideali dai tipi simbolici che fino ad allora avevano riempito la fantasia religiosa. Adempiere a questo còmpito in una maniera veramente artistica fu di certo quasi un privilegio riservato ai Greci: all'antico Oriente questa soluzione non è riuscita. Il naturalismo e la concezione simbolica procedevano lì stretti l'uno accanto all'altro ma senza confondersi e perciò andavano ambedue incontro ad un lento irrigidimento. Rispetto all'arte greca l'arte antica orientale appare sempre al nostro occhio incompleta, legata, arrestata nel suo sviluppo.

Fig. 28. Viale degli arieti in Karnak (confr. p. 32).

A. — L'ORIENTE.

I. — EGITTO.

L'antica credenza, un vero pregiudizio, dell' assoluta immobilità dell' arte egizia ha per le più accurate indagini dei nostri giorni perduto completamente il suo valore. L' arte egiziana durante la sua esistenza di più millennî non solo ha subìto a più riprese uno spostamento del suo centro ed è passata attraverso più periodi di fioritura e di decadenza, le cui tracce sono chiaramente visibili sui monumenti, ma, per quanto non in egual misura, ha anche avuto uno sviluppo interno al pari dell' arte dei popoli civili posteriori. Tutta l'esistenza degli Egizî riceveva fine e regola dal corso del Nilo, dalla natura del paese da questo attraversato (fig. 29). Anche l'arte non poteva cancellare la stabile impronta che ne veniva di solito a stamparsi in tutte le estrinsecazioni della vita. In ogni modo anche per l'arte egizia valgono in generale le medesime leggi che governano lo sviluppo artistico di tutti gli altri tempi e di tutti gli altri popoli.

Noi distinguiamo nella storia dell' arte egiziana più periodi i quali si ricollegano strettamente alla generale partizione della storia egizia. Così, fatta astrazione dall'epoca preistorica, noi distinguiamo l'arte del periodo primitivo o protodinastico (sino alla III dinastia, all' incirca 3300-2840) e dell'Antico Impero o del periodo delle Piramidi (IV e V dinastia, all' incirca 2840-2540) da quella del Medio Impero (XII dinastia, all' incirca 2000-1785). Tra l'Antico ed il Medio Impero corsero

Fig. 29. La valle del Nilo. (Steindorff).

Fig. 30. Barca nilotica da una pittura parietale di Kom-el-achmar. (Green).

secoli di decadenza interna (VI-XI dinastia), nei quali lo stato unitario si disgregò in singoli stati distrettuali indipendenti. Al Medio Impero tenne dietro il dominio, durato circa due secoli, di una stirpe di Beduini invasori provenienti dalla Palestina meridionale, degli Hyksos (XIII-XVII dinastia, 1785-1580), i quali si ritiene che non abbiano lasciato alcuna traccia nell'arte poichè le così dette statue degli Hyksos si sogliono ora attribuire all'arte indigena della XII dinastia. Poscia l'Egitto nel periodo del Nuovo Impero (XVIII-XX dinastia, 1580-1180) si elevò rapidamente al dominio mondiale. Dopo un periodo intermedio libio-etiopico (XXI-XXV dinastia) comincia sotto i principi saitici, e dal 525 sotto il dominio persiano, l'età tarda (XXVI-XXX dinastia, 663-332). Dentro questi grandi periodi rifulgono come punti splendenti dell'attività artistica il tempo della IV e della V dinastia con la residenza in Memphis presso il Cairo, quello della XII dinastia colla riunione politica di tutto il paese e col centro in Fajum presso il lago Meride, quello della XVIII dinastia (Thutmosis, Amenophis, regina Hetšepsowet, 1580-1380), con la capitale Tebe nell'Alto Egitto — mentre la XIX dinastia (Ramses II) segna di già una decadenza —, finalmente il tempo dell'ultima dinastia nazionale, della XXVI di Sais nel basso Egitto (Psammitichos, Amasis). Tutto considerato, la rigida uniformità ed immutabilità, che prima erano ritenute l'essenza inviolabile di tutta l'arte egizia, sono in verità solo l'espressione della decadenza posteriore o della graduale ossificazione la quale certo in Egitto, in conseguenza della natura del paese sempre costante a se stessa, dura con una forza apparentemente ininterrotta più a lungo che presso i popoli europei. Tuttavia dobbiamo riconoscere che se l'arte egizia non è stata immutabile per il suo contenuto e per il suo stile, immutabile è stata nei

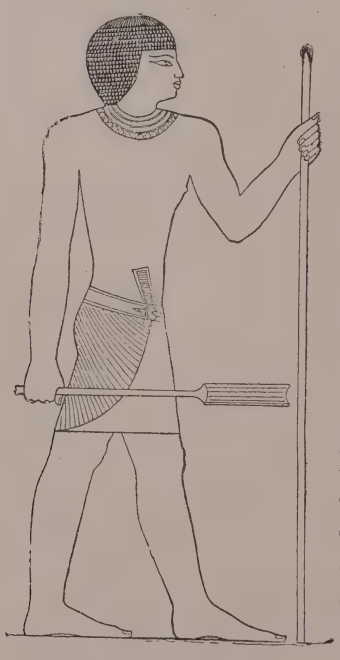


Fig. 31. Figura di profilo.

Fig. 32. Testa maschile. Calcare. (Coll. Flinders Petrie).

mezzi della rappresentazione figurata. Essa non ha mai oltrepassato la cerchia chiusa delle vedute parallele, e quindi non ha conosciuto nel disegno e nella pittura lo scorcio, il chiaroscuro, la prospettiva, nella statuaria le posizioni oblique e i veri aggruppamenti.

Periodo primitivo o protodinastico. — Gli scavi degli ultimi anni in Abydos, Naga-ed-dèr, Kom-el-achmar (Hierakonpolis), Nagàda ed in altri luoghi dell'Alto Egitto, e recentemente anche nelle vicinanze di Memphis, ci hanno fatto conoscere uno stadio anteriore all'arte dell'Antico Impero. In modo sorprendente nelle opere di

Fig. 33. Statuetta in granito, Leida. (Wiedemann).

Fig. 34. Apertura di un canale. Schisto verde.

Fig. 35. Statuetta di un re. Avorio. (Flinders Petrie).

questo periodo primitivo sono già completamente sviluppate le particolari caratteristiche del linguaggio artistico egizio; solo nella tecnica, specialmente nella lavorazione di pietre dure, si può osservare ancora una certa mancanza di sicurezza. Adunque è chiaro oggidì che il periodo particolarmente creativo della vita artistica egizia rimonta al di là di qualunque tradizione letteraria e monumentale. Difatti da tempo in più luoghi e proprio recentemente nelle vicinanze di Kom-el-achmar sono tornate alla luce opere di un periodo preistorico dell' Egitto che risale oltre la prima dinastia. Le pitture parietali di una tomba (fig. 30), eseguite in bianco, rosso e nero, rappresentano delle grandi barche nilotiche e all'intorno la vita sulla terra, uomini ed animali, in un linguaggio figurato chiaro ma assai primitivo (cfr. fig. 21), il quale mostra che gli abitanti dell'Egitto in quel tempo stavano allo stesso stadio dei popoli incolti africani. Per quanto si sia voluto affermare che l'arte protodinastica deriva direttamente dall' arte preistorica o predinastica senza alcun salto e per solo sviluppo interno, l'osservatore spassionato riconosce facilmente che tra le due arti uno iato esiste, uno iato che appunto ha fatto di quest'arte preistorica, simile nel suo aspetto e nelle sue produzioni all'arte di tutti i popoli incolti, la vera e propria arte egiziana. Se questo iato si debba alla nostra frammentaria conoscenza del materiale archeologico e possa un giorno essere colmato da monumenti ancora celati nel suolo dell' Egitto, oppure se sia strettamente collegato alle origini etniche dell' Egitto faraonico, cioè rappresenti la vigilia dell' invasione di un nuovo popolo, forse proveniente dall'Asia, che ha dato all'Egitto il suo carattere storico, è problema che solo future scoperte potranno risolvere. Un'influenza asiatica ad esempio si è voluta vedere in alcuni monumenti protodinastici, le palette a rilievo. Quello che è certo è che in questi monumenti già appare fissata quella peculiare maniera del disegno egizio che sembra guardare con gli occhi di un bambino, quel genere di pro-

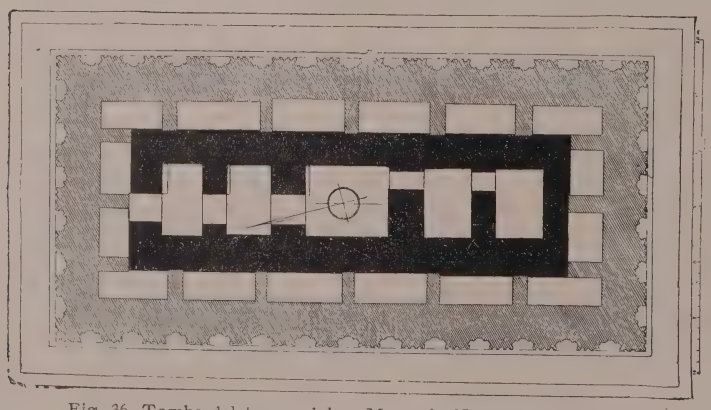


Fig. 36. Tomba del tempo del re Menes in Nagàda. (Borchardt).

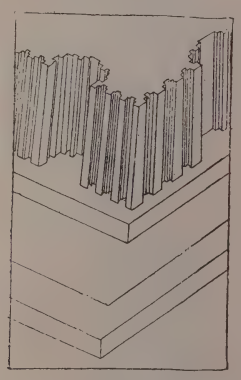


Fig. 37. Dalla tomba del tempo del re Menes.

spettiva che non sa ancora porre gli oggetti nel loro giusto rapporto spaziale, quella ingenua esaltazione della figura principale per mezzo delle proporzioni maggiori. Teste e gambe sono rappresentate di profilo, il torace anch'esso di profilo ma con l'aggiunta del contorno della mammella, le spalle di prospetto (fig. 31); la ricerca della maggior chiarezza possibile nel particolare trionfa sopra la verità dell'immagine generale e conduce a tali compromessi nel disegno. Del periodo primitivo si sono conservate varie opere artistiche. Alle sculture più antiche conosciute appartiene una testa in calcare (fig. 32), la quale già con straordinaria acutezza rende il tipo di razza e mostra nella netta conformazione dell'occhio una considerevole capacità d'osservazione. In una piccola statua seduta (fig. 33) noi vediamo annunziate le colossali statue ed immagini posteriori di dèi e di principi. Un rilievo (fig. 34) mostra il re all'apertura inaugurale di un canale in quell'aspetto e in quelle proporzioni maggiori dei monumenti più tardi. Stupefacente è l'acuta osservazione e l'artistica esecuzione nella statuetta in avorio di un re dell'Alto Egitto in ricco vestito, curvo per l'età (fig. 35).

Un monumento particolarmente importante di questo periodo è una tomba, scoperta in Nagàda (fig. 36), del tempo del re Menes, del primo principe della I dinastia (verso il 3300). È un edificio a mattoni di considerevole grandezza. Alla tomba vera e propria appartiene una salda costruzione a cinque camere le quali erano destinate al cadavere del re e alla suppellettile che fu deposta con lui nella tomba. Manca qui una stanza per il culto come pure una stanza destinata all'abitazione; le camere servono solo come magazzino. Dopo che la tomba fu riempita furono murate tutte le porte e l'intera costruzione fu circondata da un saldo rivestimento architettonico la cui parete esterna sporgente e rientrante (fig. 37), variamente scompartita, si rastrema leggermente verso l'alto. La parete a pilastri insieme al basso muricciolo di confine che gira all'intorno danno l'impressione di una robusta fortificazione delle camere di deposito. Più ancora che altrove è chiaro in questo carattere che tale monumento contiene già il germe dal quale si svilupparono le ricche costruzioni funerarie dell'epoca seguente.

Antico Impero. — I monumenti dell'Antico Impero debbono la loro origine quasi esclusivamente al culto dei morti; la necropoli di Memphis (Sakkàra) è il centro principale dell'attività artistica. Le costruzioni funerarie si dividono in tombe dei re o Piramidi e in tombe di nobili privati, le quali con un nome arabo vengono chiamate « mastaba » (banco).

Secondo la concezione egizia l'uomo era un essere molteplice: la persona umana appariva come la resultante di numerosi elementi, il corpo, l'anima, l'ombra, il luminoso, il nome e il doppio o Ka. Di tutte queste parti la più importante dopo il corpo era il Ka che invisibilmente lo accompagnava attraverso tutta la vita. Dopo la morte il Ka rimaneva in comunicazione con la terra solo per opera di una perpetuità del corpo. Sebbene costituito di una sostanza più delicata, il Ka possedeva tutti i bisogni e tutte le passioni dell'uomo. La fame e la sete erano così poco estranee a lui come l'amore e l'odio. Perciò dovevano i superstiti prender cura del suo benessere affinchè il Ka a sua volta si preoccupasse della loro prosperità. Su queste concezioni riposava il culto egiziano dei morti il quale sin dall'origine ha esercitato la maggior influenza sullo sviluppo dell'arte egizia. L'arte aveva il còmpito di difendere il cadavere dalla distruzione e in questo modo di proteggere nel regno dei morti anche l'inalterabile

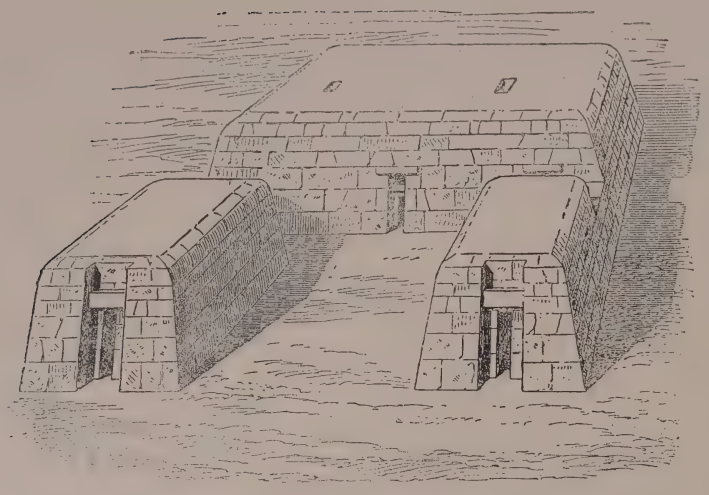


Fig. 38. Mastabe della necropoli di Memphis. (Perrot-Chipiez).

esistenza del defunto. La mummia riposava in una camera profondamente nascosta oppure in una grotta sotterranea. L'ingresso era celato; una salda costruzione soprastante separava la tomba dal mondo esterno e dai suoi influssi deleterî.

Le tombe private dei nobili, le mastabe (fig. 38), si sono sviluppate da quella costruzione a magazzino, che ci è stata indicata dalla tomba del tempo del re Menes, coll'aggiunta di un luogo di dimora e di una stanza di culto. Esse formano una costruzione bassa quadrangolare in mattoni o in pietra, a seconda delle condizioni del fondatore, con muri esterni obliqui e tetto piatto. Gli Egizî avevano per la prima volta esercitato il loro talento architettonico negli argini di fango secco che dovevano essere costruiti per regolare la benefica inondazione del fiume e renderne durevoli gli effetti. Le scarpate degli argini fornirono così loro il modello per la costruzione dei muri; si dette ad essi di solito una forma obliqua e si rivestì il rozzo nucleo di lastre di pietra. Se i parallelepipedi in pietra fossero stati l'originale materiale di costruzione, allora gli Egizî avrebbero come gli altri popoli posto a piombo le pareti e non si sarebbero attenuti alla scarpata anche nelle opere monumentali. Sotto la mastaba il cadavere veniva calato in un pozzo profondo dai tre ai trenta metri il quale per lo più si elevava fino all'altezza del tetto della mastaba. Sul lato orientale una finta porta in pietra applicata in una nicchia indicava l'ingresso alla tomba e contemporaneamente all'oltretomba che s'immaginava collocata nell'occidente. Essa rappresentava la porta che divideva il morto dai vivi, attraverso la quale egli poteva liberamente entrare ed uscire nel caso in cui le prescrizioni religiose per il mantenimento del suo Ka fossero state adempiute. Qui venivano deposte le offerte, qui la famiglia rivolta ad occidente pronunciava le preghiere per la salute del morto. In qualche caso questa nicchia si ampliava in una vera e propria stanza di culto alla cui parete di fondo veniva allora applicata la finta porta. Vi si trovava talvolta anche la statua del morto in atto di discendere verso la tomba attraverso i gradini, che erano stati costruiti al di sotto, per allietarsi delle offerte e di tutte « le cose belle e pure » che le pie persone della famiglia avevano a lui dedicato o realmente o figuratamente. A questa stanza del culto era annesso il « serdab », la camera appartata nella quale eran raccolte le statue del morto e, a seconda dell'estensione della tomba, erano annesse anche altre stanze che facevano della mastaba una vera abitazione del defunto. Della decorazione scultoria delle mastabe, rilievi e statue, parleremo in appresso.

Solo recentemente sono stati scoperti in tombe della III-VI dinastia in più casi dei passaggi a volta i quali conducono sin giù nella camera funeraria (fig. 39). La volta è ottenuta colla disposizione appoggiata dei blocchi (fig. 40). Delle visibili irregolarità

in questa costituzione incuneata sembrano additare che questo genere di volta solo a poco a poco si è sviluppato con piena conseguenza.

Le mastabe erano fittamente aggruppate intorno alle tombe dei re o piramidi. Le più antiche tombe dei re che noi conosciamo, tutte nelle vicinanze di Memphis, presentano solo una variazione della mastaba. « La fase dello sviluppo seguente a quella della mastaba è la piramide a gra-

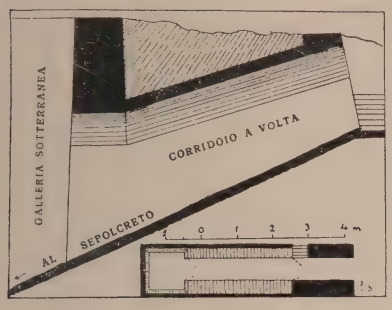


Fig. 39. Mastaba in Dendera. VI din. Spaccato e pianta. (Flinders Petrie).

Fig. 40. Passaggio a volta in Rekaknah. III. din. (Garstang).

dini. Per la formazione di questa si ha da immaginare che il nòcciolo struttivo della mastaba sia straordinariamente innalzato e che invece la costruzione protettiva mantenga dimensioni basse. Questo darebbe una tomba a due gradini. Gettando all' intorno altri ripari costruttivi di proporzioni sempre minori (fig. 41) ne scaturisce la vera e propria piramide a gradini quale abbiamo nella tomba del re Djeser (III dinastia) presso Sakkàra (fig. 42). Questa ha persino conservato il piano oblungo della mastaba che per la prima volta passa alla forma quadrata nella piramide a gradini di Snefru presso Medum (fig. 43), la quale è straordinariamente istruttiva per la costruzione dei ripari » *(Borchardt)*. Oltre a questa piramide a gradini la quale è rimasta incompleta, Snefru (il primo principe della IV dinastia, circa il 2800) si è costruito presso Dahšur una seconda piramide, la così detta piramide rossa, per opera della quale egli è divenuto il vero creatore del tipo della piramide regolare. La piramide ottusa, collocata al sud di questa, con un angolo di inclinazione più leggiero nella sua parte superiore sembra appartenere al principio dello sviluppo, ma non è ancora sicuramente databile. Dalla IV dinastia in poi le piramidi divengono più frequenti ma rimangono, durante l'Antico Impero, limitate essenzialmente alla necropoli di Memphis. Dopo la XII dinastia (2000-1785) esse non appaiono più che raramente; le piramidi del Medio Impero (in Lišt, Illahun, Hawàra) sono più piccole e differiscono grandemente anche nella disposizione. Al tempo della XX dinastia (XII secolo) le piramidi furono non di rado sac-

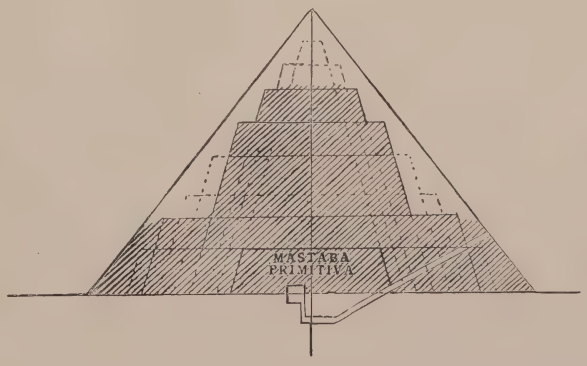


Fig. 41. Derivazione della piramide dalla mastaba. (Flinders Petrie).

Fig. 42. Piramide a gradini di Djeser presso Sakkàra.

cheggiate, sotto la XXVI (VII secolo) furono di nuovo restaurate con l'aggiunta di qualche elemento estraneo.

Secondo le nuove ricerche, alle quali corrisponde per il lato tecnico della storia degli edifici la relazione di Erodoto, la costruzione veniva condotta nel modo seguente. Sopra la camera funeraria, ordinata secondo il tipo di una mastaba con ingresso al nord, si innalzava la costruzione a gradini orientata esattamente secondo i punti cardinali. Da principio essa veniva cominciata in proporzioni modeste, ma poscia raggiungeva,

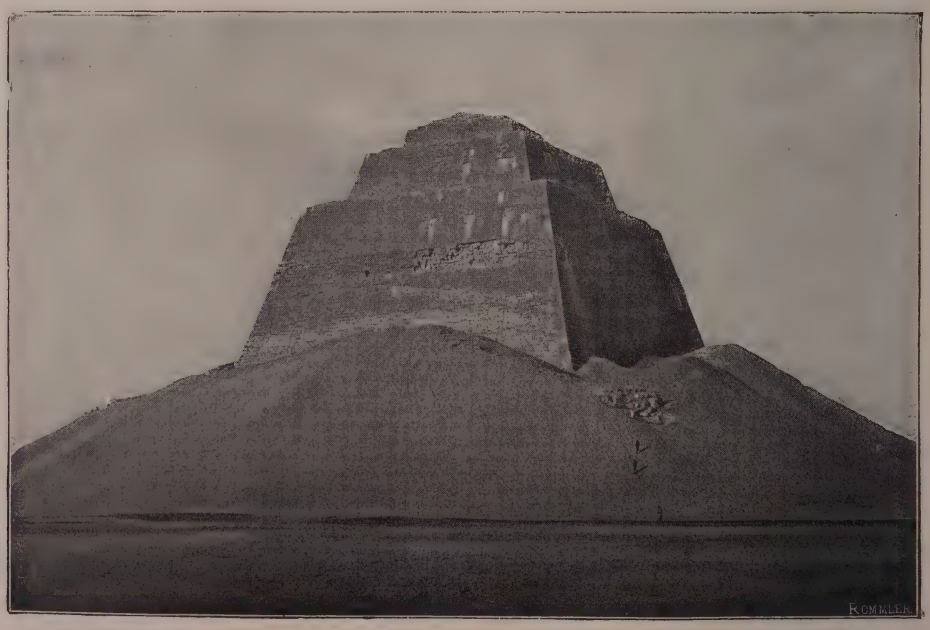


Fig. 43. Piramide a gradini di Snefru presso Medum. (Mariette).

per tutto il tempo in cui viveva il re, come con l'aggiunta di anelli annuali un'altezza sempre maggiore. Tuttavia non raramente veniva anche cambiato il primo progetto, ne resultavano nell'interno delle restaurazioni e delle aggiunte, e il mantello esterno doveva essere ampliato (piramidi di Sakkàra e di Mencheres). Quando il re moriva la costruzione a gradini veniva allora dall'alto verso il basso rivestita di blocchi quadrangolari di calcare (nella piramide di Mencheres nelle parti inferiori di granito rosso) e veniva data all'opera la forma della piramide obliqua a punta. In conseguenza l'altezza delle piramidi varia grandemente, giacchè essa dipendeva dalla durata del dominio di ciascun re. Le tre piramidi maggiori di Cheops, Chephren (fig. 44) e Mencheres (Mykerinos) costituiscono la gloria della IV dinastia (dal 2840). Di esse la più conosciuta è quella di Chufu o Cheops la cui interna costruzione è in parte facilmente accessibile (fig. 45). La distribuzione di spazî vuoti sopra la camera del re poteva ben servire al suo scarico, per quanto le particolarità della disposizione non corrispondano interamente a questo scopo. Invece la perfetta connessione e levigazione dei blocchi di pietra interni mostra nel modo migliore a quale altezza già al principio del III millennio a. Cr. fosse giunta la capacità tecnica degli Egizî. La semplicità di forma nelle piramidi di Gise, il cui effetto riposa interamente sulla loro colossalità e tranquilla maestosità, rimane tipica. Essa si ripete in tutte le grandezze dalla gigantesca piramide di Cheops che raggiunge quasi l'altezza di 140 metri sino alle piramidi nane trasportabili che così frequentemente si ritrovano nelle tombe egiziane.

Fig. 44. Il grande Sfinge colle piramidi di Cheops e Chephren. (Mariette).

Per la prima volta ai nostri tempi l'indagine sulle piramidi è stata estesa da queste alle loro più dirette vicinanze. Così da poco in Abusir al sud di Gise è stato

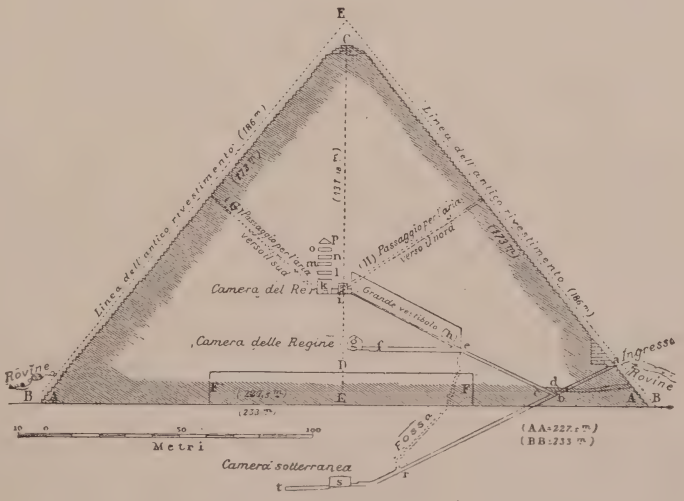


Fig. 45. Spaccato della piramide di Cheops.

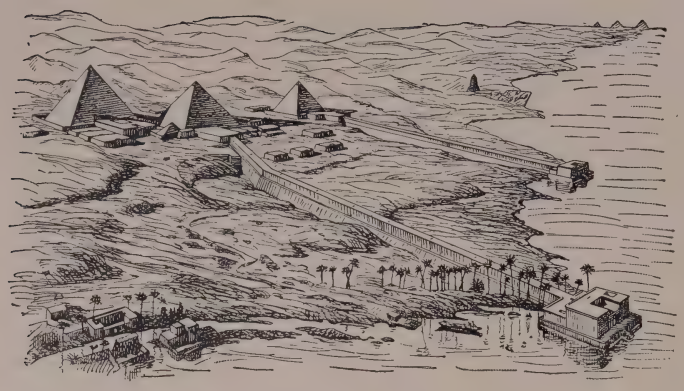


Fig. 46. Piramidi e dintorni. (Borchardt).

scoperto il tempio funerario con gli edifici annessi appartenente alla piramide di Newoserre (V dinastia, verso il 2650). Simili impianti appartenevano ad ogni piramide. Dal cortile del tempio una costruzione a porta « pylon » conduceva ad un lungo passaggio coperto che stabiliva l'unione della piramide e del suo tempio col « tempio a valle », vale a dire col gruppo di edifici che veniva a trovarsi sulla sponda del Nilo durante il suo periodo d'inondazione e forniva così l'accesso al santuario dalla grande via fluviale (fig. 46). Così anche il tempio detto dello Sfinge in Gise (fig. 44) si presenta come il « tempio a valle » della piramide di Chephren. Esso è una pesante costruzione in pietra; all'infuori di alcune camere annesse e di corridoi di passaggio ne sono la parte essenziale due stanze sostenute da semplici pilastri in granito, l'anteriore disposta traversalmente rispetto all'altra. Del tutto particolari sono i luoghi di culto del dio solare Re. Nel suo santuario ad Abu Goràb (fig. 47) si innalzava sopra una sostruzione a forma di mastaba un gigantesco obelisco solare. Accanto alle piramidi erano soprattutto gli obelischi, della medesima loro semplicità di forma, uno dei tratti salienti nel paesaggio ampio e piano della valle del Nilo; essi avevano il loro posto specialmente dinanzi alle costruzioni a porta dei santuarî.

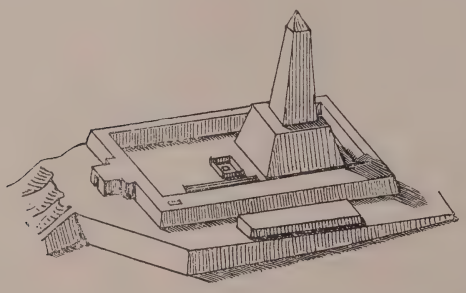


Fig. 47. Santuario di Re. (Borchardt).

La relativa scarsezza di avanzi conservati dei templi dell'Antico Impero (si soleva allora per lo più costruire con mattoni cotti al sole ed adoperare colonne in legno) spiega anche come di pilastri e colonne di quest'epoca solo poco sia giunto a noi. Esso basta tuttavia ad attestare la presenza di questi essenziali membri architettonici anche in quel periodo. Dei pilastri certo possiamo additare nelle tombe solo il tipo quadrato; tuttavia sicuramente anche altre forme erano già allora in uso. Si può mostrare con certezza che l'Antico Impero già conosceva le tre forme di colonna, divenute usuali più tardi e sviluppatesi dalle piante locali, la colonna a loto (fig. 48), la colonna a papiro (fig. 49) e la colonna a palma (fig. 50). In tutte queste da una base bassa si eleva il tronco coronato dal capitello vegetale; al di sopra di questo una lastra (abaco) forma il passaggio all'architrave. Il capitello a loto e a papiro si distinguono ciascuno in due tipi principali: o esso consta solo di un unico fiore che si presenta ora come bocciuolo ora come calice del tutto aperto, o consta di un fascio di bocciuoli o di fiori. A questi due principali tipi di capitello corrisponde anche il fusto della colonna: lì un singolo stelo della pianta, qui un fascio di steli tenuti insieme per mezzo di legami, e a seconda del capitello ora degli steli rotondi di loto ora degli steli triangolari di papiro. Nella colonna a papiro

inoltre il piede del tronco appare alla base circondato dalle foglie radicali della pianta (cfr. fig. 80, 81).

Al pari della maggior parte degli edifici anche le più antiche opere dell'arte figurata si ricollegano al culto dei morti. Sin dall'origine una doppia corrente governa la scultura e la pittura degli Egizî, sebbene il particolar genere della prospettiva e il disegno a contorno parallelo sia comune a tutta quest'arte. L'una che si può chiamare l'arte aulica, l'arte dei principi e dei nobili, presenta un carattere conservativo, legato ad un atteggiamento fisso: è dominata cioè dalla tradizione. Questo stile è indicato in maniera classica dalla celebre statua di Chephren (fig. 51), nella quale il senso degli Egizî per l'effetto monumentale si dispiega quale di rado in altre figure di re. Ma solo la minor parte delle statue era come questa esposta nei templi allo sguardo

Fig. 48. Colonna a fasci di loto con capitello a bocciuoli, da Abusir.

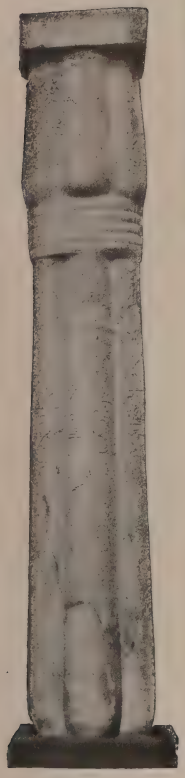


Fig. 49. Colonna a fasci di papiro con capitello a bocciuoli.

Fig. 50. Colonna con capitello a palma.

Fig. 51. Statua di Chephren.

di tutti; per lo più esse erano invece dei ritratti i quali appena erano stati portati a compimento dall'artista dovevano essere sepolti nelle nicchie e nelle stanze segrete « serdab » delle mastabe e rimaner per sempre sottratti agli occhi profani. Immagini dei morti, essi quasi sostituiscono la mummia conservata nel sarcofago, e servono al defunto, la cui sorte è corporalmente legata alla durata del proprio cadavere o a quella della propria immagine, per mantenere costantemente rapporti con la vita reale. Queste statue funerarie (spesso conservate in più esemplari) non avrebbero per altro raggiunto il proprio scopo se non avessero offerto alcuna fedeltà nella riproduzione dell'aspetto

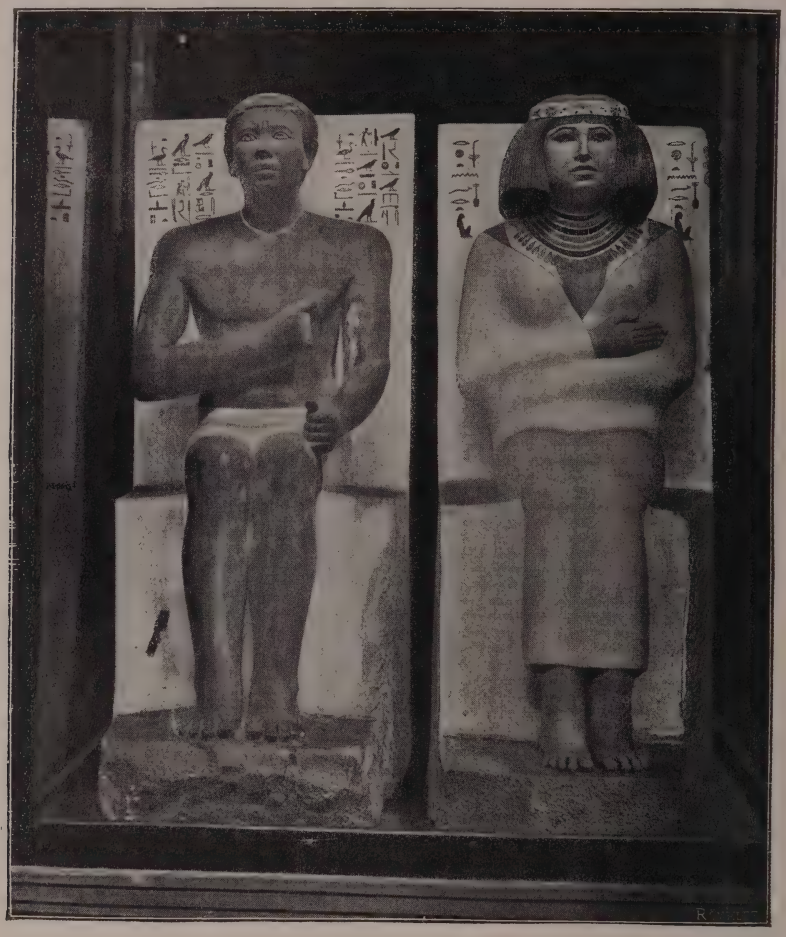


Fig. 52. Il principe Rahotep e la principessa Nofret, da Medum. Calcare. Cairo. (Mariette).

del defunto. Si riconoscono le singole persone in più immagini anche quando esse sono state rappresentate dall'artista in diversa età. La fedeltà dell'immagine così sorse nell'antica arte egizia non per un' intima aspirazione dell'artista ma per una costrizione religiosa. Anche nei tempi tardi i ritratti rimangono la più splendida creazione dell'arte egiziana. Un esemplare prezioso di quest'arte appartenente all'Antico Impero l'offrono le statue del principe Rahotep e della sua sposa, la bella Nofret (fig. 52); la policromia rialza il fascino e la vita delle figure, le quali come tutte le statue egizie sono composte secondo le rigide regole del parallelismo, vale a dire in una veduta di pro-

spetto simmetricamente ordinata. Nuovi scavi in Kom-el-achmar (Hierakonpolis) hanno rivelato un'alta perfezione tecnica degli Egizî anche nel lavoro in bronzo già per il principio dell'Antico Impero. Una statua più grande e una statua più piccola, nella solita posizione dell'equilibrio distribuito sulle due gambe, rappresentanti il re Phiops (VI dinastia) e suo figlio (fig. 53) si contraddistinguono per la vivezza della rappresentazione e per l'arte con la quale erano martellate delle placche di bronzo dello spessore di 1-5 mm. ed erano inchiodate intorno ad un nucleo in legno.

Accanto all'arte aulica si sviluppa l'arte popolare. Il campo delle sue rappresentazioni sono le classi basse, nettamente separate dai principi e dai nobili, nelle loro molteplici occupazioni. Qui regna uno stile assai più libero, una forza inventiva meno frenata, una spontanea ed immediata rappresentazione dei fenomeni esteriori. Già le più antiche opere statuarie delle quali noi possediamo una chiara conoscenza si mostrano eccellenti per la fedeltà di riproduzione della natura esterna. Le statue e le statuette sono così caratteristicamente concepite che possono essere considerate come figure tratte direttamente dalla vita. Oltre allo « Scriba » del Louvre (fig. 54) che siede a terra colle gambe incrociate e che fa un'impressione così viva per la colorazione del suo corpo e per gli occhi artisticamente incrostati (quarzo bianco con un cristallo di rocca trasparente per pupilla sopra una laminetta di bronzo) sono particolarmente celebri le statue in legno del « Sindaco del villaggio » (fig. 55) e di una donna, probabilmente sua moglie, trovate dal Mariette in una tomba a Sakkàra. È vero che il « Sindaco del villaggio », il quale deve essere completato secondo la fig. 32, era un alto impiegato (Raemko?), cosicchè lo stile popolare ha oltrepassato qui i confini del

Fig. 53. Da una statua in bronzo del figlio del re Phiops, da Kom-el-achmar. (Green).

Fig. 54. Scriba. Calcare. Louvre.

Fig. 55. Il « Sindaco del villaggio ». Legno. Cairo.

Fig. 56. Sacerdote. Calcare. Cairo. (Rayet).

suo proprio dominio. Un secondo scriba seduto, un sacerdote inginocchiato (fig. 56), il nano Chnemhotep, il ragazzo col sacco sulle spalle, il facchino (fig. 57), il fabbricante di birra (fig. 58) ed una quantità di simili figure colte nella vita sono non meno caratteristiche. Non solo le teste hanno dei lineamenti individuali e decisi, ma anche nella trattazione del tronco e degli arti si rivela la tendenza ad un' interpretazione fedele della natura. Nelle figure sedute le gambe son distaccate l'una dall'altra, nelle figure erette è portato innanzi il piede sinistro e le braccia non pendono lungo il corpo ma presentano movimenti varî. Secondo il costume usuale nell' Antico Impero le figure nude, per lo più ricoperte di una corta vesticciola, superano in numero ed in perfezione artistica le figure vestite. La tendenza ad una precisa fedeltà nella riproduzione della natura, propria dell'antica arte egizia, ci meraviglia solo perchè a noi non è più nota la sua preistoria. Ma se anche questa tendenza ci si presenta qui nel suo aspetto più vario e più efficace, tuttavia in nessun modo essa s'arresta del tutto in seguito. Anzi attraverso tutti i periodi dello sviluppo dell'arte egizia l'indirizzo popolare, naturalistico, che trae la sua materia dalla vita, sebbene non sempre presenti la medesima energia, va di pari passo con l'arte ufficiale la quale per lo più ha da fare con la riproduzione o con la glorificazione dei morti. A queste ultime rappresentazioni manca di solito l'anima, la profonda ed intima ispirazione. Se esse sono in movimento la ragione non sta in una passione interna, in una volontà energica: esse estrinsecano solo un'attività per la quale basta uno sforzo muscolare senza che abbia a destarsi il sentimento. Ma di regola esse persistono in un completo riposo: per questo le minacciava il pericolo dell'irrigidimento.

Il materiale delle opere figurate dell'Antico Impero, sebbene anche non mancassero già nel tempo più antico le pietre dure, era tuttavia per lo più legno o calcare tenero. Come opera grandiosa, in parte scalpellata dalla viva roccia, testimonia a favore dell'arte dell'Antico Impero il grande Sfinge presso la piramide di Cheops (fig. 44), salvo il caso che appartenga piuttosto al Medio Impero, come sembra suggerirlo qualche suo elemento. Esso rappresenta il re sotto immagine di un leone a testa umana e simboleggia così la potenza del Faraone. Solo le età più recenti hanno veduto in questa figura leonina l'immagine del dio del sole Harmachis. Gli altri due materiali, legno e calcare, non opponevano alla lavorazione alcun impedimento ed erano perciò adatti a rendere la maggior naturalezza possibile. Le statue in legno sono ancor più libere delle statue in calcare nel loro aspetto. Molteplici erano i mezzi che si offrivano per accrescere l'effetto naturale. Le statue erano colorate, le statue in legno portavano aderentemente incollata una leggera tela di lino ed erano ricoperte di un sottile strato di gesso, per cui tutta la superficie acquistava una maggior rotondità; gli occhi erano inseriti a parte. La colorazione usuale (bruna per lo più negli uomini, gialla nelle donne) contribuisce sostanzialmente alla vivezza dell'effetto. Il medesimo vale anche per i bassorilievi colorati che adornano l'interno delle camere funerarie. L'intera vita del defunto passa in questi rilievi dinanzi ai nostri occhi. Noi lo vediamo colto nelle sue occupazioni, noi osserviamo i suoi famigliari nel lavoro dei campi ed impariamo a conoscere le sue possessioni, le greggi sui prati, la selvaggina nel bosco, i pesci negli stagni. Così il defunto si allieta ancora dell'apparenza della vita. Questi quadri sorprendono per la perfetta verità della rappresentazione. Ciò vale soprattutto per le figure degli animali (fig. 59), che anche nelle pitture di quest'età sono

Fig. 57. Facchino. Calcare. Cairo.

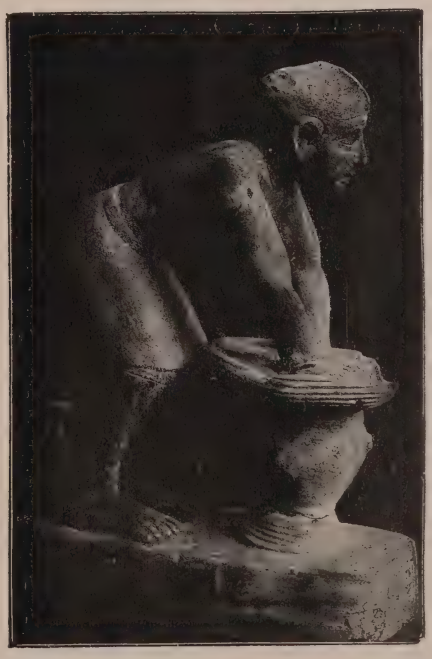


Fig. 58. Fabbricante di birra. Calcare. Cairo.

resi con mirabile vivezza (fig. 60). Ma anche le teste degli uomini sono riprodotte con tratti decisamente individuali ed offrono una grande varietà. Pure qui si ha inoltre una generale differenza nella rappresentazione delle diverse classi sociali. I re e i grandi conservano un atteggiamento rigido e dignitoso, mentre il popolo è completamente libero nella posizione e nel movimento. La capacità di un'acuta osservazione della natura è adunque solo limitata dal rispetto per i potenti. Una grande abilità tecnica è comune a tutte le rappresentazioni.

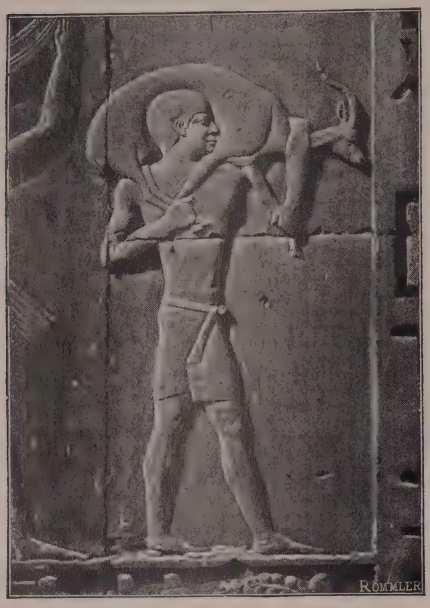


Fig. 59. Uomo con antilope, da Sakkàra. Calcare. Cairo. (Mariette).

Fig. 60. Oche, pittura da una tomba di Medum. (IV din.). Cairo.

Fig. 61. Sfinge barbato, da Tanis. Cairo. (Mariette).

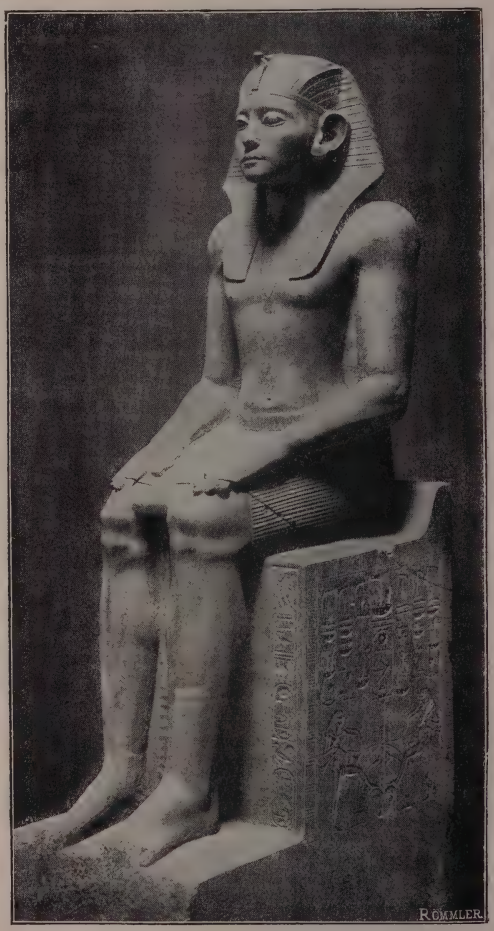


Fig. 62. Amenemhet III, dal Fajum. Cairo.

Medio Impero. — L' arte del Medio Impero che ha il suo centro nel Fajum continua nel suo complesso quella dell'Antico Impero; tuttavia si presenta subito un cambiamento nel materiale. Accanto al legno e al calcare si fece più largo uso di materiali duri e resistenti, tratti dall'Alto Egitto, basalto e granito. Queste pietre dure si prestavano difficilmente ad essere lavorate con i semplici strumenti tradizionali, tuttavia gli Egizî acquistarono presto una grande abilità nella loro trattazione. Alla tendenza di trionfare su difficoltà esteriori si deve forse il sorgere di statue colossali, quali quella di Amenemhet III.

Fig. 63. Usertesen I, da Illahun. Calcare. Cairo.

Mentre noi per l'Antico Impero conosciamo rappresentazioni delle divinità quasi esclusivamente in rilievo (Abusir) — veramente si trovano delle statuette antichissime del dio Min — il Medio Impero offre le più antiche statue degli dèi conservate: esse sono severe e dignitose nell'espressione (statua di Hathor in Berlino). Le numerose statue reali in pietre dure, del tempo della XII dinastia, sono magre e stirate ed hanno gli zigomi sporgenti. L' espressione delle teste o è seria o mostra un leggiero tentativo di sorriso. Al tipo serio appartengono tutte le immagini del costruttore del labirinto, Lamares (Amenemhet III), inoltre le statue dette degli Hyksos che appunto rappresentano questo re e lo Sfinge barbato di Tanis (fig. 61). L' espressione più serena è data ad esempio da una statua seduta di Senwosret o Usertesen I (fig. 63). Un' opera magistrale dell' arte aulica di questo periodo è una statua in arenaria di Amenemhet III proveniente dal Fajum (fig. 62). Inoltre si

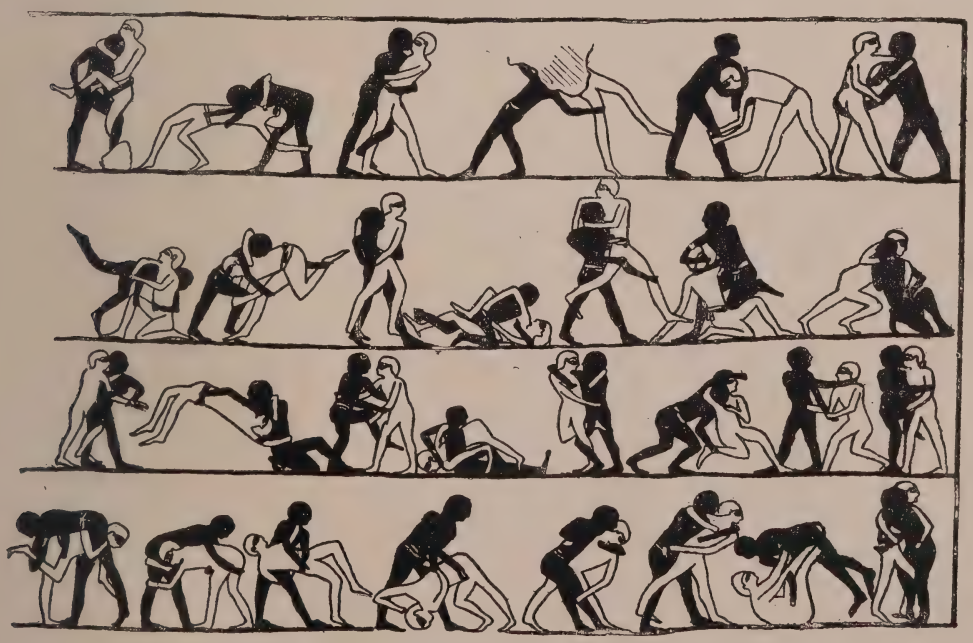


Fig. 64. Scene di lotta, da una pittura parietale in Beni Hassan. (Newberry).

osserva una differenza nella rappresentazione di uomini giovani e vecchi. Quelli porgono occasione ad una concezione più idealistica (fig. 62, 63), i vecchi sono trattati più realisticamente (fig. 61). L'arte popolare è più debole ma ancora è rappresentata da singole opere egregie ; in complesso è diminuita alquanto la sua vivacità.

Accanto ai rilievi, che nell'interno degli edifici sono bassi e in alcune pareti per un effetto maggiore sono incavati *(reliefs en creux,* vale a dire rilievi sprofondati nel piano con contorni netti), si trovano anche delle pitture parietali su superficie intonacata. Con quale sicurezza le scene della vita fossero osservate in tutta la loro varietà rapidamente mutevole per essere riprodotte in schizzi liberi quasi cinematografici è mostrato ad esempio dalle scene di lotta di una parete dipinta in Beni Hassan (fig. 64). Solo raramente appaiono in questo periodo quadri di guerra e in tal caso con una chiara divisione delle singole scene ; i popoli stranieri sono colti nelle loro particolarità caratteristiche.

Fig. 65. Corone ornamentali da Dahšur. (De Morgan).

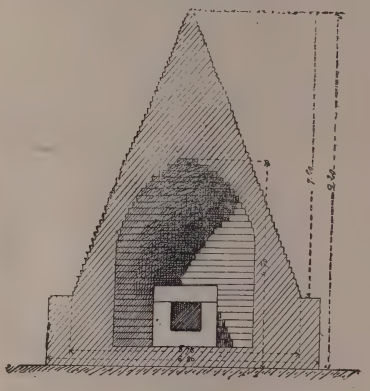


Fig. 66. Piccola piramide. Dahšur. (Maspero).

Anche le arti minori, che costituiscono in genere un vanto dell'arte egizia, già nel Medio Impero sono rappresentate da prodotti eccellenti, ad esempio dai gioielli di Dahšur del tempo di Amenemhet III (seconda metà del XIX secolo). Là si trovano ad esempio pettiere in oro lavorate a giorno in modo da offrire un mosaico di pietre multicolori (lapislazzuli, corniole, smeraldi) recinte da fregi d'oro, e corone ornamentali di oro e pietre preziose lavorate con straordinaria finezza e buon gusto (fig. 65).

Nel campo dell' architettura i templi anche in questo periodo son conservati solo in scarse rovine. Le piramidi decadono nel corso del Medio Impero ; una piccola piramide di questo periodo che solo alla lontana ricorda ancora le antiche costruzioni colossali si trova in Dahšur (fig. 66). In conseguenza del decentramento dell'impero e della crescente supremazia dei principi distrettuali i potenti pongono ora l'orgoglio nel collocare le loro tombe nel proprio distretto. Alle mastabe sempre più si sostituiscono delle tombe scavate nella roccia di pianta assai differente e con camere talvolta grandiose (Siut, Beni Hassan). I tipi particolari dei pilastri e capitelli dell'Antico Impero fan posto a forme sempre più varie. Forse già di antica origine è la

così detta colonna protodorica (fig. 67) che, come un'apparizione isolata, si presenta nelle tombe rupestri di Beni Hassan (XII dinastia, dal 2000; fig. 68). Essa è nata dal pilastro quadrato il quale per lo smussamento degli angoli è diventato da principio colonna ad otto facce e poscia a sedici. Su una base liscia, rotonda si eleva la colonna a sedici facce leggermente scanalata e coronata da una semplice lastra quadrata. Il nome che si è dato a questa forma di colonna riporta alla memoria la parentela con la colonna dorica dei Greci, tuttavia vi è solo una simiglianza esteriore e neppure del tutto concordante (manca infatti l'echino dorico), e in nessun modo si può in essa riconoscere un modello di cui i Greci si sian giovati. Particolarmente amata nel Medio Impero è la colonna a fascio di loto con capitello a bocciuolo il cui fusto resulta di più steli legati insieme (fig. 48); ma anche le colonne col capitello a papiro (fig. 49) e col capitello a palma (fig. 50) si ritrovano frequentemente. Forse risalgono già a questo periodo le origini della colonna così largamente usata più tardi, la colonna col capitello a testa di Hathor.

Fig. 67. La così detta colonna protodorica di Beni Hassan.

Fig. 68. Facciata rupestre di Beni Hassan. (Mariette).

Nuovo Impero. — Dopo l'interregno degli Hyksos si inaugura col 1580 il Nuovo Impero colla capitale Tebe. Di qui dei principi forti, valendosi della loro potenza militare, spezzano l'antico stato feudale. Il territorio di Tebe « dalle cento porte » (fig. 69) si distende sulle due sponde del Nilo. Esso abbraccia sulla sponda sinistra al di sotto dello scosceso margine del deserto le rovine di Dèr-el-Bahri, Gurna e Medinet Habu, il tempio di Amenophis III e il Ramesseum come anche grandi cimiteri su i monti; nella pianura della sponda destra invece i luoghi di Luksor e di Karnak additano l'antico territorio della città. Adunque verso occidente, la sede del mondo dei morti, si distendevano le tombe, ad oriente del fiume la città dei vivi. Una risoluta centralizzazione dello stato parte da questo punto mediano e reprime tutti gli sforzi individuali; a questi durante la XVIII dinastia si sostituisce anche nell'arte l'autorità del principe. L'Egitto era una monarchia mondiale e più volte si avanzò vittoriosa nell'Asia; essa seppe per molti secoli affermare le sue conquiste nella Siria, ed era perciò facilmente aperta alle influenze straniere. Circostanze analoghe a quelle dell'Assiria conferirono anche all'arte un carattere affine; forse essa tolse persino a prestito dalle opere assire singoli motivi, volute, figure alate ed altre cose simili: la

rosetta, che fu particolarmente amata nell'arte assira, si trova già nell'ornamento del capo della regina Nofret (fig. 52). Il carattere aulico dell'arte prevale, le immagini appaiono per la maggior parte destinate alla glorificazione dei re, che sono strettamente legati agli dèi e le cui imprese grandiose offrono un soggetto inesauribile agli artisti. Le rappresentazioni di battaglie, ancora rare nell'Antico e nel Medio Impero, prendono ora un largo posto, ma invece di scene chiaramente separate guadagna terreno un aggrovigliamento di scene e di figure (cfr. fig. 97). Si prediligono anche argomenti storici e mitologici, mentre l'arte dell'Antico Impero esclusivamente, quella del Medio Impero prevalentemente, rappresentava la tranquilla vita privata. Nel volto

Fig. 69. Pianta dell'antica Tebe.

degli dèi e dei re è giunto a piena espressione un sorriso stereotipo già tentato nel Medio Impero. Il costume diviene più completo e più ricco.

L'architettura riceve ora il suo perfezionamento e risplende di una sontuosità accresciuta dalla policromia. Per quanto si abbiano, come è già stato osservato, solo scarsi avanzi dei templi appartenenti al periodo più antico, è fuor di dubbio tuttavia che il Nuovo Impero conservò solamente le forme che la natura del paese e la tradizione religiosa avevano impresso incancellabilmente nell'architettura. Le case, quando non si trattava di semplici capanne di legname e di giunchi intrecciati, erano costruite con mattoni crudi, le porte e le finestre erano circondate da travature in legno e il tetto era spesso ricoperto di forti tronchi di palma. Nei templi e negli altri edifici ragguardevoli si mantenne l'antica inclinazione delle pareti anche quando di solito erano adoperati i blocchi per la costruzione. Nelle facciate dei templi appaiono chiaramente incorporati gli elementi del tipo originario dell'edificio.

Fig. 70. Il dio solare alato.

La facciata (« pylon » ossia edificio della porta) consiste di due ali a forma di alta torre

tra le quali si trova un basso ingresso ornato superiormente, nella gola, del simbolo del dio solare, appartenente già all' Antico Impero (fig. 70). Il sentimento espresso in questo simbolo, per la trattazione stilisticamente efficace di forme reali, riappare da per tutto, ad esempio nell' « avvoltoio dell'Alto Egitto » dipinto in Dèr-el-Bahri (fig. 71). Nel pilone i muri di ciascuna ala sono tagliati obliquamente, sono coronati superiormente da un fregio, comune nell' Egitto, che consiste in una gola e in una lastra e sono fiancheggiati sui due lati da bastoncelli, che ricordano gli stipiti legati a cordone dell'antica architettura a canna. La parete completamente coperta di segni di scrittura (geroglifici) e di rilievi affondati e dipinti, di grande effetto d'ombra, fa pensare ad un arazzo disteso e sembra la ricca rivestitura ornamentale del muro sottostante. Su questa disposizione e decorazione delle

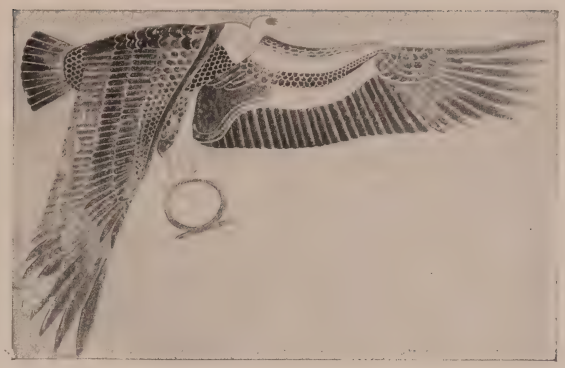


Fig. 71. L'avvoltoio dell'Alto Egitto. Dèr-el-Bahri. (Naville).

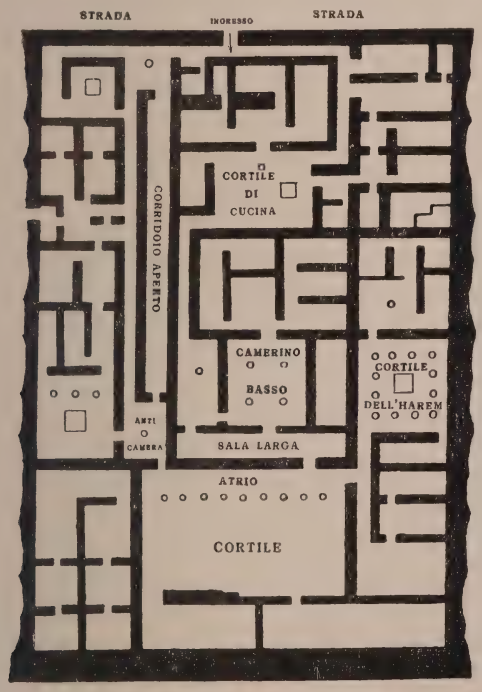


Fig. 72. Casa egiziana. (Borchardt).

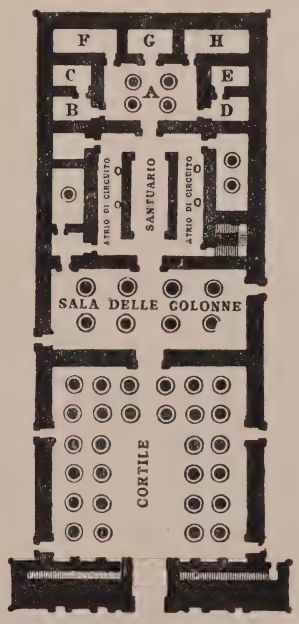


Fig. 73. Tempio di Chon presso Karnak. (Borchardt).

facciate dei templi esercitava grande influenza la natura del culto divino.

Il tempio egizio è nella sua pianta nato dalla casa, che in sostanza è tripartita (fig. 72). Ad un atrio segue una sala disposta traversalmente, poscia una terza camera che si estende in profondità e può essere anche suddivisa in più parti. Un cortile dinanzi all'atrio, varie camere adiacenti (stanze per dormire, cucina, abitazione per i servi), spesso anche un giardino completano la casa, la quale con una pianta più ampia e con

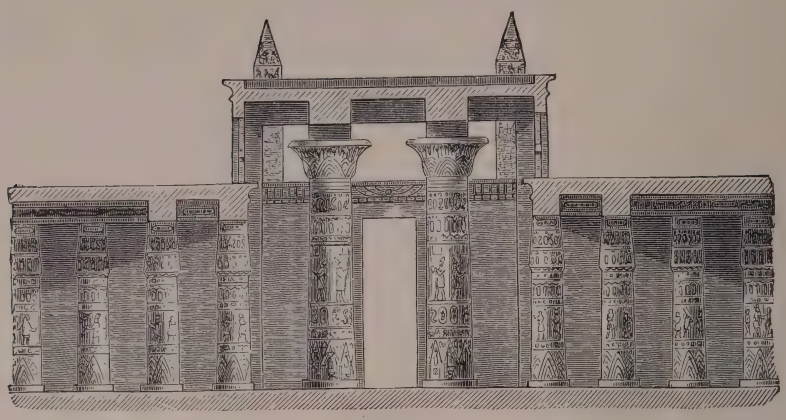


Fig. 74. Spaccato della sala a colonne del tempio di Amon in Karnak.

una decorazione più ricca si allarga a palazzo (palazzo di Amenophis III al sud di Medinet Habu, di Amenophis IV in Tell-el-Amarna). A questa disposizione corrisponde in complesso il tempio come « casa del dio » (fig. 73). Tuttavia esso non è in alcun modo una costruzione stabilmente chiusa, ma abbraccia tutto un sistema di camere aperte e chiuse. Esso si lascia paragonare ad una strada sacra la quale per mezzo di una serie di cortili conduce sino al santuario più interno celato agli occhi dei profani. L'accesso al recinto del tempio era fiancheggiato da sfingi o animali accovacciati; talvolta sono sfingi con testa maschile (androsfinge, cfr. fig. 61) o con testa d'ariete (criosfinge), talvolta sono arieti accovacciati (fig. 28) e per lo più tengono l'immagine del re fra le zampe anteriori. Così schierati come guardiani sulla strada del tempio essi erano di un grande effetto decorativo. Su questa via la processione giungeva alla facciata del tempio dinanzi alla quale stavano obelischi o colossi, e che nelle ricorrenze festive era ornata di fiamme colorate su alti pali; poscia attraverso la porta si passava nel cortile aperto circondato su tre lati da porticati (peristilio) le cui pareti erano ornate delle imprese del re e delle figure degli dèi. Un pilone chiudeva il cortile e conduceva in una seconda sala coperta, a colonne (ipostilio), nella quale di solito (per la prima volta sotto Thutmosis III) una fila mediana più alta di colonne indicava di nuovo la strada; le grandi colonne sostenevano un soffitto elevato, così che ne resultava una specie di navata mediana più alta le cui pareti aperte superiormente in ampie finestre fornivano luce alla sala (fig. 74). Qui s'offriva nel

Fig. 75. Sala a colonne di Karnak.

modo più chiaro allo spettatore la concezione del tempio in tutta la sua decorazione come un'immagine del mondo quale appariva agli Egizî. Dal suolo, il quale con la sua decorazione floreale rappresentava la regione del Nilo inondata, sorgeva la selva di colonne che imitava in tutti i suoi membri e nella sua policromia il regno vegetale: i potenti fusti di esse strettamente addensati richiamavano l'idea di una foresta vergine (fig. 75). Sopra il tutto si librava il soffitto che cosparso di stelle appariva un' immagine del cielo. Alla sala a colonne che in questa forma costituisce il modello della « sala egizia » del periodo ellenistico e della basilica, seguivano ancora altri porticati con piccole stanze adiacenti sino a che si raggiungeva finalmente il piccolo ed oscuro sacello « sekos » accessibile solamente al re e al gran sacerdote, e nel quale sotto dei cortinaggi riposava in una barca la misteriosa immagine della divinità. Il gran tempio di Amon a Karnak in Tebe (fig. 74) le cui origini risalgono al periodo della XII

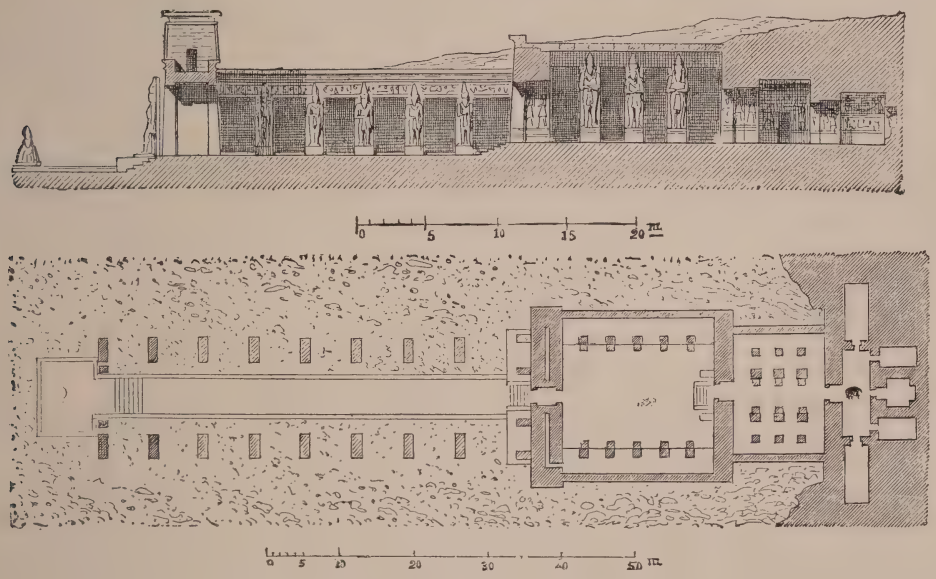


Fig. 76. Tempio scavato nella roccia in Gerf Husen. (Perrot-Chipiez).

dinastia (2000-1785) e che fu poscia ampliato dai Faraoni della XVIII e XIX dinastia (dal 1580) dà un'immagine della pianta ramificata ed estesa di un tempio egizio; essa si ripete, per quanto in proporzioni ridotte, nel piccolo tempio di Chon in Karnak (fig. 73). Anche là dove la natura del suolo, cioè l'avanzarsi della roccia fino alle sponde del Nilo, determinava il piano del tempio veniva tuttavia volentieri mantenuta la comune disposizione come mostra il tempio di Gerf Husen (fig. 76) nella Nubia. La parte posteriore del tempio è qui scavata nella roccia ma dinanzi alla grotta è costruito un cortile libero.

L' effetto dei templi egizî che circondati da salde mura tendevano verso l'alto solo con i piloni non sta nè nella netta delimitazione della pianta, nè negli stabili rapporti delle singole parti, nè nella ricca ornamentazione policroma, ma sta nelle grandiose proporzioni largamente distese che si accordano all' ampia pianura circostante. Là dove si trattava di fornire di edifici i punti elevati del paese gli Egizî sapevano mettere in opera anche altri mezzi. Così appaiono completamente differenti dai templi di Luksor (fig. 77) e di Karnak, e in generale dal tipo predominante, alcune costru-

Fig. 77. Tempio di Luksor.

zioni minori a forma di cappella, stanze quadrate, circondate da uno stretto portico aperto. Il tempio nell'isola di Elephantine presso Syene (Assuan), costruito da Amenophis III (XVIII dinastia, verso il 1400) e distrutto nel secolo passato, esemplifica nel modo migliore questo genere di costruzione (fig. 78). Su un alto muro a zoccolo si innalzava l'atrio; solamente l'ingresso, al quale conduceva una scala, era ornato di colonne, del resto l'architrave che terminava in una salda gola era sostenuto da semplici pilastri. Il grazioso edificio era circondato da un boschetto di palme. La leggiera somiglianza col tempio greco dal colonnato libero non può trarre ad ammettere un rapporto di derivazione. Quei piccoli templi debbono la loro origine oltre che alla loro

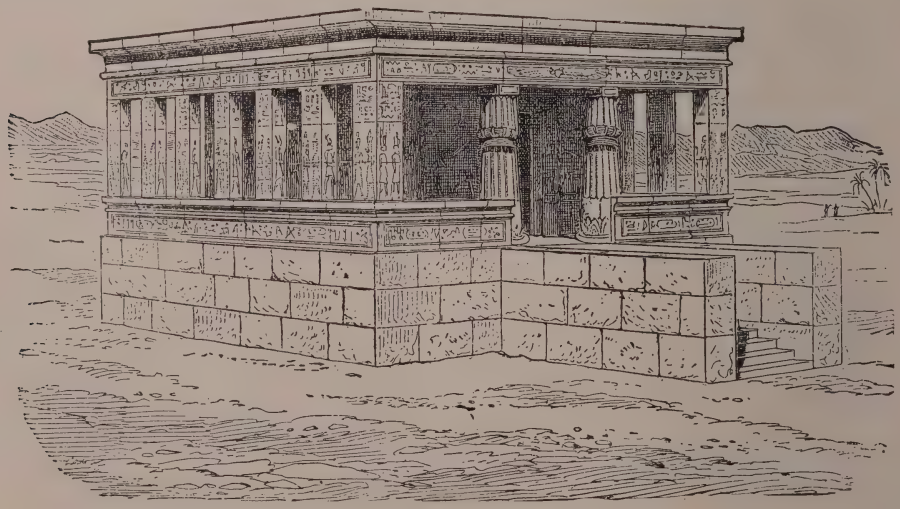


Fig. 78. Tempio di Elephantine. (Perrot-Chipiez).

elevata collocazione ad un determinato culto locale; nei singoli membri architettonici essi rivelano il puro carattere egizio.

I re dovevano a ragione considerare come uno dei loro doveri imprescindibili di sovrani la passione spesso smisurata per le costruzioni architettoniche. I templi diffondevano la loro fama, suggellavano la loro amicizia con gli dèi, assicuravano a loro salute per tutta la vita e dopo la morte. Così noi comprendiamo l'orgoglio dei Faraoni che crearono opere sì grandiose. Dietro la figura del re e dei suoi impiegati addetti alla costruzione, i quali occupavano un'alta posizione sociale ed ereditavano il loro impiego di padre in figlio, sparivano completamente nell'ombra gli architetti e non venivano neppure nominati nelle iscrizioni dedicatorie. Essi non potevano dispiegare alcuna ricchezza di fantasia poichè i templi, risultando di parti non organicamente legate tra loro, non offrivano pascolo ad uno spirito di armonica distribuzione; spesso per altro la mancanza di lucida disposizione nelle piante dei templi è solo la conseguenza del fatto che esse non sono sorte di getto ma sono state rielaborate per secoli. Al contrario gli architetti sapevano bene ammaestrare tecnicamente i loro operai. Dal materiale il più duro, e con istrumenti di lavoro semplici, traevano dei membri architettonici di grande ricchezza. Fra questi emergevano per grandiosità e bellezza di lavoro colonne e pilastri. Le svariate forme di colonna dei tempi più antichi (pp. 21, 29) son per lo più mantenute e riccamente sviluppate; tuttavia la colonna a loto diventa più rara e prevale la colonna a

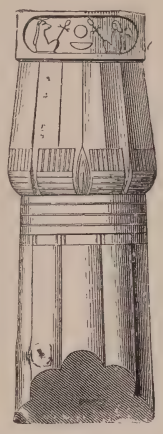


Fig. 79. Colonnna a fascio di papiri con capitello a bocciuolo. Luksor.

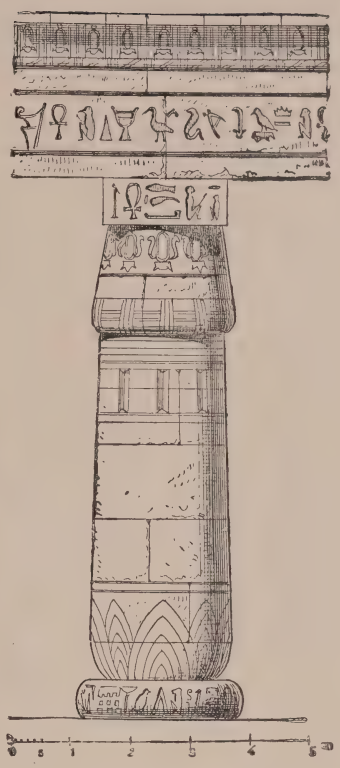


Fig. 80. Colonna liscia a papiro con capitello a bocciuolo. Medinet Habu (Ramses II). (Perrot-Chipiez).

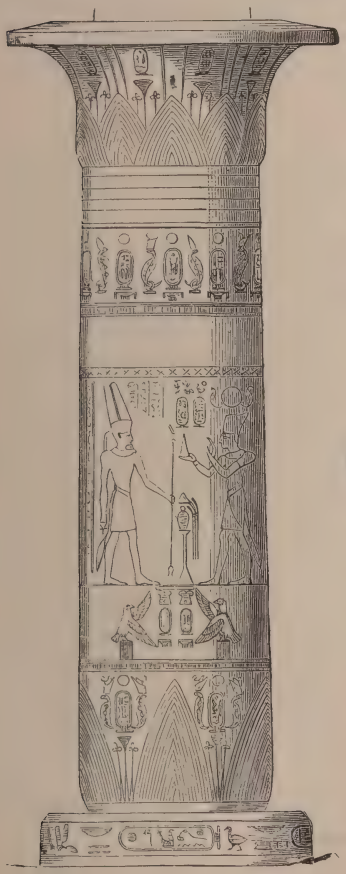


Fig. 81. Colonna a papiro con calice aperto. Karnak. (Ramses II).

Fig. 82. Colonna egizia decorativa. (XVIII din.).

papiro, tanto quella col capitello a bocciuolo, talvolta suddivisa nella lunghezza in piani e gambi (fig. 79), talvolta liscia senza tali partizioni (fig. 80), quanto in ispecie quella col calice aperto (fig. 81). Il suo capitello a campana largamente evaso sembra fatto per sostenere una pesante trabeazione, e il tronco compatto e liscio offre una superficie adatta per lo svolgimento di una ricca decorazione figurata; ma nello stesso tempo questo tronco piatto lascia meno apparire le singole colonne come membri a sè, anzi le subordina all' immagine generale della foresta di colonne (fig. 75). Anche le colonne col capitello a testa di Hathor appaiono più frequentemente e in forme più svariate (Dèr-el-Bahri); le colonne a palma invece s' incontrano raramente. In complesso accanto ad uno sviluppo più ricco delle colonne si fa prevalente anche un certo impoverimento delle forme; così le unioni di tronchi con capitelli di diversa natura apportano una qualche inorganicità. La tendenza ad un effetto maggiore lascia sempre più dimenticare i rapporti delle forme dei capitelli con i loro modelli naturali, tanto nel disegno quanto nella colorazione. Quanto grandemente si sviluppi la passione per una svariata complicazione di forme e di colori lo mostrano in modo particolarmente chiaro le colonne decorative in legno da poco tornate alla luce nel palazzo di Amenophis III, le cui compagne più spesso appaiono soltanto dipinte sulle pareti (fig. 82): sopra un tronco snello più capitelli sovrapposti formano un fantastico coronamento che abbaglia per la sua magnificenza policroma. Il raddoppiamento delle volute nel capitello è interessante per questo, perchè esso si trova già nell'arte babilonese-assira (fig. 122, 127). La colossalità degli edifici trae a costituire le colonne con diversi blocchi, ciò che prima non era nell'uso. Oltre alle colonne anche i pilastri ricevono un ornamento plastico, talvolta una decorazione vegetale saliente, talvolta figure di Osiride sporgenti (Ramesseum, fig. 83, Abu Simbel, Medinet Habu, Gerf Husen, fig. 76); oppure le facce dei pilastri, le quali terminano superiormente con ovuli e gola o con la maschera di Hathor (Abu Simbel), prendono una ricca decorazione pittorica.

Oltre ai grandi templi nettamente delimitati e alle piccole cappelle circondate di pilastri il Nuovo Impero conosce anche dei templi a grotta, « speos », « hemispeos », particolarmente nella Nubia dove i templi liberi più facilmente erano esposti alla distruzione. Il più celebre esempio è offerto dal tempio a grotta di Abu Simbel (fig. 84), innalzato nel XIII secolo da Ramses II, il più appassionato costruttore tra tutti i Faraoni, a ricordo della sua vittoria sopra gli Etiopi e sopra i Sirî. I soliti tre vani, atrio, sala principale e sacello « sekos », si ritrovano anche qui, ma invece del vestibolo si presentano allo spettatore quattro grandiosi colossi seduti, alti venti metri, scavati direttamente dalla parete obliqua della roccia arenaria; così essi mirano giù ai loro piedi la valle del Nilo.

A questi templi scavati nella roccia sono assai affini le tombe rupestri tanto amate nel Nuovo Impero, le quali a causa della rocciosità dei dintorni di Tebe prendono il posto delle antiche mastabe di Memphis. Tuttavia il mutamento non si presenta brusco e repentino. Nell'antica necropoli di Abydos si ha l'ultima eco della forma della piramide; la tomba viene impiantata sul suolo secondo il modello di una casa e viene costruita di mattoni; al di sopra della sostruzione quadrangolare s'innalza una piccola piramide cava. Le tombe rupestri di Beni Hassan (XII dinastia) con le loro facciate tratte dalla viva roccia (fig. 68) avevano già preparato la via alle tombe tebane scavate sulla sponda sinistra del Nilo nella roccia calcarea della catena libica. Le più celebri sono le tombe dei re (XVIII-XX dinastia, 1580-1180) nella gola appartata e protetta

Fig. 83. Pilastri del tempio di Ramses III a Karnak.

Fig. 84. Facciata rupestre di Abu Simbel. (Fot. C. H. Becker).

Fig. 85. I colossi dinanzi al tempio di Amenophis III in Tebe, a destra la così detta « colonna di Memnon ». (Mariette).

da castelli di Bibàn-el-Mulùk: anche in questi edifici funerarî del Nuovo Impero il sarcofago viene per sempre sottratto agli occhi del mondo. Delle gallerie profonde, scavate nella roccia ed adorne di scene dipinte della vita ultraterrena, conducono alla camera funeraria il cui accesso esteriore è collocato in modo da esser celato. Delle cappelle funerarie non sono conciliabili con queste tombe secrete. In loro vece sull'orlo dell'altipiano, completamente separati dalle tombe rupestri, si trovano dei grandi templi isolati assai analoghi ai templi di Luksor e di Karnak. Tra i più noti è il tempio di Amenophis III (circa verso il 1400) a causa dei due colossi di Memnon, immagini del re, che una volta erano innalzati dinanzi al pilone del tempio (fig. 85). Un poco più antico è l'esteso tempio sotterraneo di Dèr-el-Bahri innalzato dalla regina Hetšepsowet (XVIII dinastia), in posizione straordinariamente grandiosa sotto la ripida balza dell'orlo del deserto (fig. 86). Altri templi simili appartengono ai potenti re della XIX dinastia (1320-1100): il tempio sepolcrale di Sethos I a Gurna, il Ramesseum di Ramses II, e il tempio di Ramses III (1200-1179) in Medinet Habu. Da per tutto si adora qui il dio divinizzato, il cui tempio perciò rassomiglia ai templi degli dèi reali.

La mancanza di una distribuzione regolare e di proporzioni armoniche si farebbe sentire molto più disaggradevolmente nell'architettura, come pure il gigantesco in tutte le misure desterebbe un senso di goffa pesantezza se non vi si aggiungesse la decorazione figurata che completa l'insieme, mitiga l'impressione e spezza le linee uniformi. Dei rilievi bassi od affondati, dipinti, adornano le superficie delle pareti, delle statue si innalzano davanti ai piloni o si appoggiano ai pilastri. Ma anche lo stile delle opere figurate è determinato da questo collegamento all'architettura. La disposizione a coppia,

la distribuzione in grandi file dànno alle statue l'impronta dell'immobilità e le fanno facilmente apparire rigide. Esse sono soggette alla legge della simmetria e mancano del carattere individuale, mancanza alla quale dovevano già quasi invitare le proporzioni per lo più colossali. Nel modo in cui esse seggono, le gambe piegate ad angolo retto, le braccia strettamente unite al corpo, la testa rivolta di prospetto (fig. 85), nel modo in cui esse stanno in piedi dinanzi ai pilastri con le braccia incrociate e con le gambe unite (fig. 83), appaiono quasi simboli di un riposo impassibile ed eterno. I colossi che adornano la facciata del tempio rupestre di Abu Simbel (fig. 84) o l'immagine tanto celebre nell'età romana di Memnon (fig. 85) non possono essere giudicati dal punto di vista puramente statuario. Essi appaiono piuttosto costruiti che scolpiti. Una maggiore vivezza della concezione avrebbe fatto loro perdere il carattere di eterni custodi.

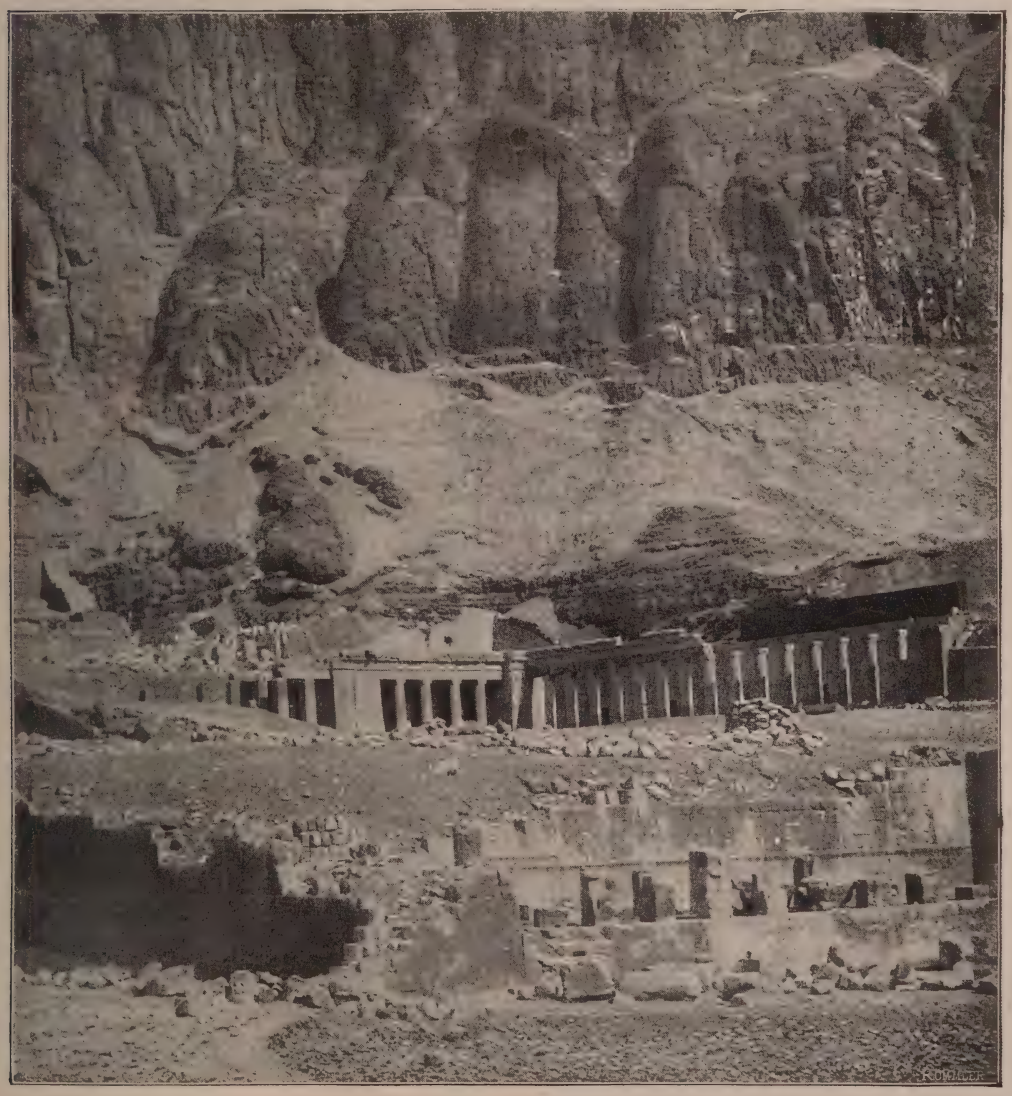


Fig. 86. Tempio rupestre dei Thutmosidi a Dèr-el-Bahri. (Mariette).

Anche nell'arte figurata del Nuovo Impero domina ancora l'antico contrasto tra l'arte aulica e l'arte popolare, solo si muta a poco a poco il loro reciproco rapporto. Poichè, sebbene il mezzo millennio che abbraccia il Nuovo Impero, di fronte ai periodi anteriori e posteriori, presenti un carattere artistico unitario, tuttavia l'arte non è del tutto irrigidita. Essa rivela piuttosto uno sviluppo che, in corrispondenza alla centralizzazione dello stato, si trova essenzialmente sotto l'influenza dei singoli Faraoni, anzi ne riceve in parte un'impronta del tutto personale. Il suo culmine lo raggiunge durante la XVIII dinastia (1580-1380). Persistono ancora principalmente le tradizioni del Medio Impero. Mentre l'arte popolare anche ora rivela nel modo migliore il suo

Fig. 87. Amenophis III. Granito rosa. (Steindorff).

Fig. 88. Ramses II. Pietra nera. Torino.

Fig. 89. Merenptah. Tebe. (Flinders Petrie).

Fig. 90. Testa di Amenophis III, da Tebe. Calcare. Berlino. (Steindorff).

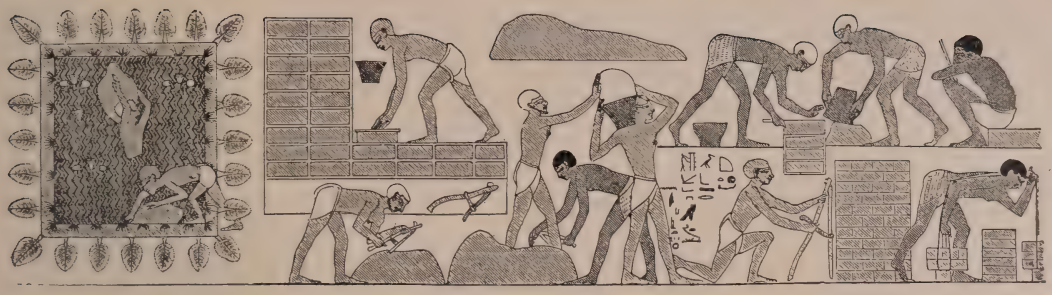


Fig. 91. Costruzione del tempio di Amon. Dalla tomba di Rechmare in Šech-Abd-el-Gurna. (Lepsius).

particolare carattere artistico, l'arte tradizionale aulica interessa quasi esclusivamente dal punto di vista tecnico. Il leggiero sorriso il quale tentava d' apparire alle volte nelle teste del Medio Impero e che alcuni artisti ancor sempre sanno evocare (fig. 87-89; testa della dea Mut, prima detta regina Taja, nel Cairo), nella maggior parte delle opere degenera in un sorriso stereotipo inespressivo. Come nelle immagini degli dèi l'accumulamento dei simboli così nelle rappresentazioni dei re il vestito cerimoniale impedisce una delicata trattazione delle forme, per quanto degno di ammirazione possa apparire il puro lavoro tecnico dello scalpello. Di tal genere sono ad esempio alcuni rilievi del tempo di Amenophis III (fig. 90). Ma l'influenza dell'arte aulica è ora così sopravvalente che anche l'arte popolare non si può alla lunga sottrarre ad essa.

È vero che al principio di quest'epoca noi ci imbattiamo ancora in vive rappresentazioni della semplice attività popolare (fig. 91), nelle quali il senso artistico si muove liberamente, non impacciato dalle prescrizioni del culto e dal cerimoniale di corte; anzi comincia con Thutmosis III (1501-1447) un cambiamento che sotto i suoi successori Amenophis II, Thutmosis IV e Amenophis III (1411-1375) indirizza verso un sano naturalismo e accoglie alcuni vivaci tratti dell'arte popolare nel linguaggio figurato dell'arte aulica. Questo movimento assai promettente avrebbe potuto dare un nuovo slancio all'arte che s'andava invecchiando se non fosse stato innalzato dal successore di Amenophis III, Amenophis IV (Chu-en-Aten, Echnaton, 1375-1358), ad una vera rivoluzione artistica. L' ardito innovatore, che sostituiva l'adorazione del disco solare al culto del dio del sole e trapiantava la sua residenza da Tebe, la città di Amon, in Tell-el-Amarna, indulgeva ad un realismo che egli introduceva nell'arte ufficiale. Le immagini del re stesso riproducono i tratti non belli del suo viso (si è conservata anche una sua maschera in gesso) e la sua figura magra ma panciuta senza alcuna idealizzazione (fig. 92). Anche le rappresentazioni favorite dell'adorazione del disco solare, i cui raggi finiscono in mani, rivelano la stessa tendenza. Nel modo più evidente appare questo realismo in un rilievo dipinto (fig. 93) che pone di fronte il re e la regina: le forme, non certo abbellite, fanno un vivo contrasto con il ricco co-

Fig. 92. Statuetta di Amenophis IV, da Tell-el-Amarna. Steatite. Louvre. (Rayet).

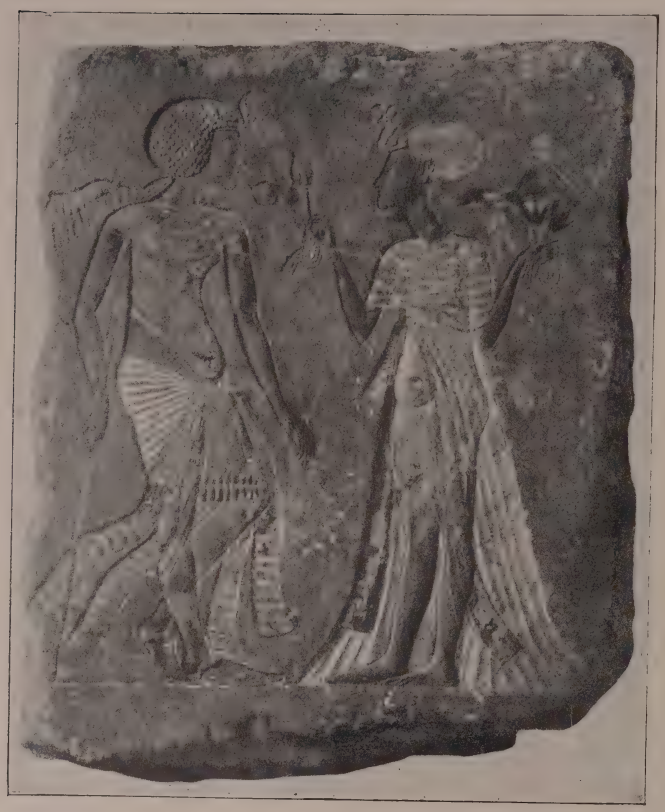


Fig. 93. Amenophis IV e sua moglie. Rilievo dipinto. Berlino.

stume. Del resto nei vestiti trasparenti con grande ricchezza di pieghe e nel giusto disegno delle mani e dei piedi si hanno sani elementi d'arte. Inoltre il re non si sottrasse ad influenze straniere. Influenze dell'arte egeo-micenea appaiono in Tell-el-Amarna. Degli scarabei (fig. 94) riproducono gli ornamenti a spirale di quell' arte e il pavimento in gesso dipinto di quel palazzo (fig. 95) presenta esempî di una maniera artistica straordinariamente viva e rimasta piuttosto isolata nell' Egitto. L' antica arte popolare per un istante fu sulla via del dominio universale. Ma Amenophis IV regnò troppo brevemente, le sue innovazioni erano troppo violente e contrastavano troppo allo spirito del potente collegio sacerdotale dell' abbandonata Tebe perchè potessero essere di lunga durata.

Già sotto gli immediati successori di Amenophis si iniziò il ritorno a Tebe e al culto di Amon sino a che Haremheb, il primo re della XIX dinastia (1350-1315), poneva un termine alle innovazioni di Amenophis e ritornava alle antiche e salde tradi-

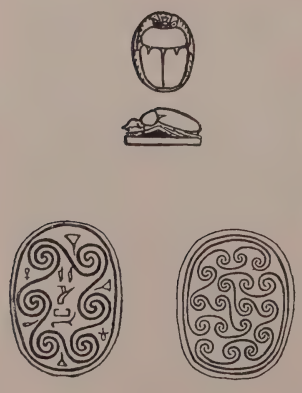


Fig. 94. Scarabei. XVIII din. (Newberry).

Fig. 95. Pittura da un pavimento. Tell-el-Amarna. (Flinders Petrie).

zioni della rigida arte aulica. Questa reazione all'arte eretica di Echnaton fu condotta durante la XIX e XX dinastia (1350-1090) con una certa animosità: quella semplice originalità sparì per sempre e si spense la vitalità di quell'arte. Ma ciò che questa perdè in intima essenza guadagnò tuttavia in progressi tecnici. Questi si rivelano soprattutto in Tebe, dove si fèce richiamo al periodo di fioritura, da poco tramontato, dell' arte neoegizia di Amenophis III, e in Memphis dove probabilmente ancora esercitavano influenza le splendide creazioni dell'Antico Impero. I rilievi nel tempio di Sethos I (1313-1292) in Abydos segnano un punto culminante di abilità tecnica e mostrano una trattazione del rilievo straordinariamente delicata e fine (fig. 96; anche rilievi affondati).

Fig. 96. Sethos I, coll'immagine della Dea della verità (Me). Rilievo del suo tempio in Abydos. (Mariette).

La predilezione di Sethos per rappresentazioni di battaglia con un immoderato risalto

Fig. 97. Dalla guerra di Sethos I in Siria. Karnak.

del principe vittorioso (fig. 97) passò in eredità a suo figlio Ramses II (1292-1225) il quale insieme al re Senwosret (Usertesen, fig. 63) della XII dinastia ha fornito i tratti per il Sesostris dei Greci. La sua battaglia contro i Cheta della Siria settentrionale presso Kadeš è rappresentata in una grande serie di quadri. Queste rappresentazioni in bassorilievi dipinti e in pitture attraggono assai più per il loro contenuto che per il loro stile. Esse non sono ordinate secondo principî artistici in gruppi ben delimitati, ma talvolta si distendono in lunghe fila, talvolta coprono i piani con un variopinto aggrovigliamento. Vi si ritrova quella prevalenza della massa che contraddistingue l'epoca dei Ramessidi a contrasto delle opere delicate dei Thutmosis e degli Amenophis.

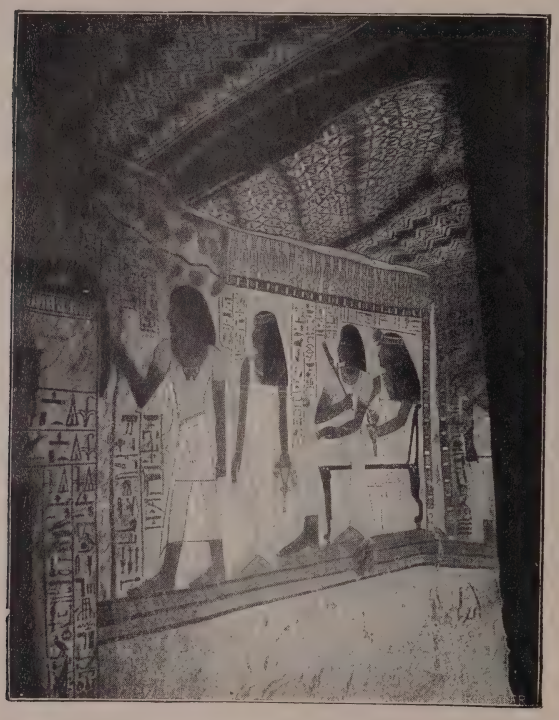


Fig. 98. Camera funeraria di Sennofer. Sech-Abd-el-Gurna. Tebe.

Fig. 99. Statuetta in legno della principessa Nai. Louvre. (Rayet).

La pittura tuttavia si distingue anche ora per la finezza del disegno e, nonostante la giustapposizione, senza trapassi, dei toni, per l'armonico effetto coloristico (Tav. I). Le pareti delle tombe sono per lo più ricoperte di rappresentazioni cerimoniali, talvolta ordinate in più file sovrapposte, talvolta su una sola linea (fig. 98); i soffitti sono ornati con buon gusto di stuoie multicolori o di motivi spiraliformi e vegetali artisticamente intrecciati. Alle pitture parietali sono affini le pitture dei libri funerarî, i quali venivano deposti insieme al cadavere nella tomba affinchè gli servissero quasi come passaporto per l'altra vita.

Accanto all'arte aulica a soggetto storico e alla pittura religiosa sono da porsi le figure scolpite in legno (fig. 99), le quali per finezza di esecuzione e per eleganza e snellezza di proporzioni esercitano un indicibile fascino, ma che tuttavia nell'inespressività dei tratti del viso tradiscono l'intima povertà di una tecnica esclusivamente vir-

tuosa. Solo in un campo vige ancora l'indirizzo realistico dell'arte dei periodi precedenti, nella rappresentazione dei tipi di razza, i quali ora come già nel Medio Impero sono afferrati con incomparabile acutezza e all'occasione con una chiara tendenza alla caricatura, la quale anche altrove non è estranea all'arte egizia (ciclo satirico di figure di animali nei papiri di Torino e del Cairo). In questo come nella sicurezza delle linee, sempre mirabile, l'arte disegnativa egizia del Nuovo Impero ha prodotto qualche cosa di straordinario. Così anche sul terreno dell'arte industriale il gusto raffinato ed il talento inventivo degli artisti ha dato sino negli ultimi tempi i più bei frutti. In ricca scelta si sono conservati oggetti d'uso personale in legno di una finissima esecuzione (fig. 101 e 102); dei vasi potorî in porcellana imitano con buon gusto delle forme

Fig. 101. Cucchiaio da unguento, in legno. XVIII din. Louvre. (Rayet).

Fig. 100. Testa di un guerriero sirio.

Fig. 103. Bicchiere a fiore di loto. Porcellana azzurra. (Coll. Mac Gregor).

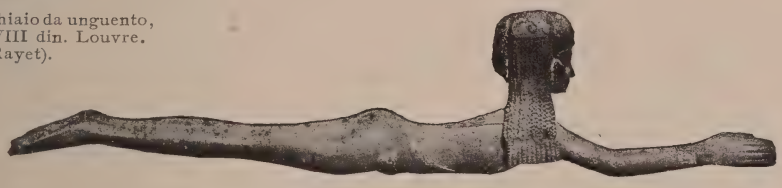


Fig. 102. Manico di uno scodellino da unguento in legno.

vegetali (fig. 103); dei vasi d'argilla di una forma graziosa e pratica sono ornati con un'esecuzione stilizzata di corone dipinte, che richiamano il costume di incoronare i vasi nelle ricorrenze festive (Tav. II, 2); anche la tessitura veniva praticata con arte, come può mostrarlo un pezzo di stoffa di lino (Tav. II, 1) fabbricato verso il 1400.

Periodo saitico. — Allo splendido periodo dei Ramessidi seguirono secoli di una graduale decadenza nell'arte monumentale; se ne impadronisce una crescente rozzezza, la quale non poteva che essere agevolata dal lungo interregno libio-etiopico (1090-663). Anche lo sviluppo dell'arte egizia nel periodo saitico (663-525, Psammitichos e Amasis) non si presenta invero come un accrescimento della capacità artistica. Un nuovo slancio in rapporto al carattere generale del periodo immediatamente antecedente si constata senza dubbio, ma il progresso si riattacca soltanto ad alcuni singoli lati dell' attività

artistica. Le figure nella statuaria sono divenute più snelle, le forme del corpo più molli e più sciolte. Una più delicata modellatura la mostrano non solo le statue nelle quali il materiale è più arrendevole ma anche le opere lavorate in un materiale duro e resistente. Un eccellente prodotto di questo indirizzo artistico è il ritratto di un uomo avanzato in basalto verde (fig. 104) che si trova ora nel Museo di Berlino. La vivezza e la finezza di tali opere ha indotto a riconoscere in esse un influsso greco e conseguentemente a datarle giù nell'epoca dei Tolemei o addirittura nel periodo romano. Tuttavia esse sembrano rientrare completamente nello sviluppo dell'arte saitica di cui anzi in realtà contrassegnano il culmine. In generale è diminuita la predilezione per il colossale ed è cresciuta la tendenza al grazioso e al ricco, come mostrano particolarmente le piccole figure in bronzo (fig. 105). Ma che la fantasia abbia oramai perduto la sua naturale freschezza, la sua forza creativa lo provano le frequenti richieste che si fanno all'arte dei periodi anteriori. La civiltà del periodo saitico in complesso si riattacca all'Antico e al Medio Impero. Dei restauri e delle imitazioni di opere o distrutte o danneggiate del tempo antico sono oltremodo comuni nella dinastia XXVI che comincia nel 663 con Psammitichos I. Poichè Sais si trovava nella regione del Delta quest'attività andò particolarmente a favore delle opere dell'Antico Impero, mentre l'alto Egitto veniva trascurato. Così ad esempio il sarcofago in basalto, caduto presso Gibilterra nel mare, di Mencheres o Mykerinos, un re della IV dinastia, era un'opera del periodo saitico o per lo meno solo allora aveva ricevuto al sua decorazione pittorica. Esso imitava una costruzione a mattoni nella quale le porte funerarie, le così dette porte finte, avevano una gran parte; dei bastoni verticali tenuti uniti con legami orizzontali, in parte arrotondati, simili agli snelli tronchi del sicomoro o della palma costituivano la struttura

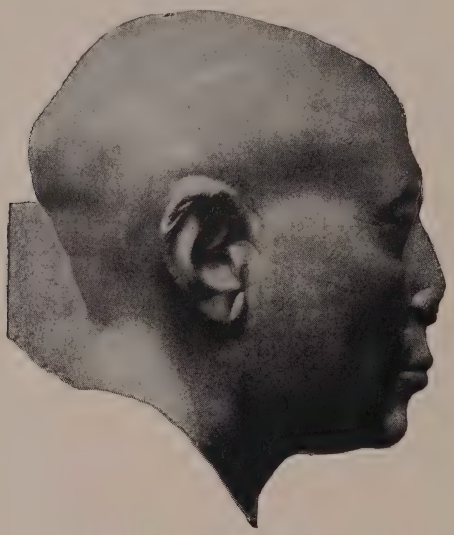


Fig. 104. Ritratto in basalto verde. Berlino. (Pubbl. del Museo di Berlino).

Fig. 105. Statuetta in bronzo di Takušit. Atene.

1. Tessuto del periodo di Amenophis II (XV secolo). (Davies).

2. Frammento di un vaso d'argilla dipinto in Strasburgo. (Tschuncky).

ESEMPLARI DELL'ARTE INDUSTRIALE EGIZIANA.

Fig. 107. Corteo di offerenti dinanzi al defunto, da Sakkàra. Calcare. (Mariette).

della facciata. Così anche alcune statue di questo periodo tardo derivano dalle statue dell'antico re Chephren, ma queste per la maggior parte, e tra esse anche il noto capolavoro (fig. 51), appartengono realmente all'Antico Impero. Questo stile arcaizzante domina persino nelle creazioni originali, tanto nei ritratti (fig. 106) quanto nelle rappresentazioni a rilievo. Di solito un indirizzo artificiosamente arcaizzante precede la morte di un'epoca artistica. L'intenzionale ripresa e continuazione di antichi modelli si mostra anche per lo meno in un membro architettonico, nel capitello. Mentre in altri tempi nell'architettura egizia il capitello veniva scolpito solo nella sua forma essenziale e tutto il resto dell'ornamentazione particolare veniva affidato alla pittura (cfr. fig. 81), ora anche questi dettagli vengono eseguiti in scultura, e con ciò si prepara alla pittura un fondo anche più ricco di effetti (fig. 108). Questo capitello detto tolemaico che domina tutta la tarda architettura egizia è secondo ogni apparenza di già una creazione dell'epoca saitica.

Fig. 106. Psammitichos III, l'ultimo re saitico. Basalto verde. (Gaz. des Beaux-Arts).

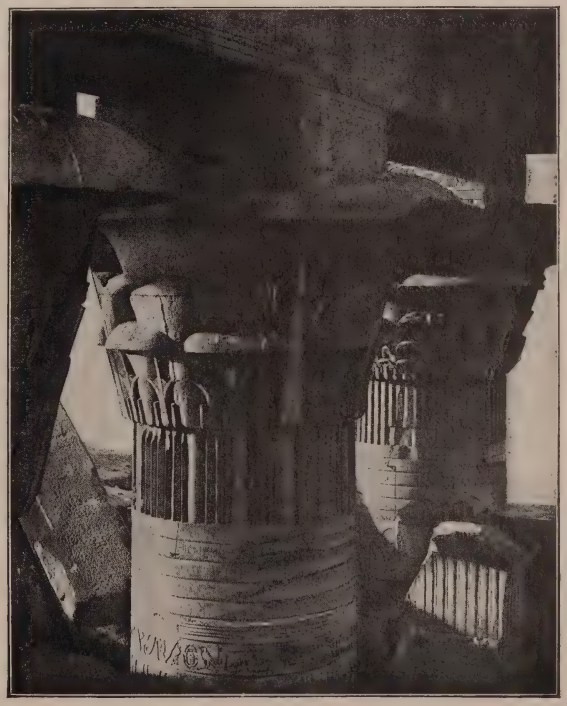


Fig. 108. Capitelli di colonne in Ombos.

Nel periodo dei principi saitici, allorquando l' Egitto era divenuto già vecchio e la sua arte troppo avanzata era vicina alla morte, paese ed arte entrarono nell'orizzonte di un popolo ancor giovane, dei Greci. Gli Elleni rimasero ammirati dinanzi a questo mondo estraneo; misterioso, venerando e profondamente significativo apparve a loro tutto ciò che essi qui contemplavano. Di qualche cosa si appropriarono i coloni ionici di Naucrati e questo influì sulla novella arte figurata dei Greci. Ma l'Egitto stesso per due secoli sotto la supremazia persiana (525-332) declinò in una lunga decadenza; solo l'ultimo principe indigeno Nektanebos (358-341), ancora una volta sulle orme degli antichi Faraoni, volle essere un grande costruttore (Philai). Quando saremo discesi all'età tolemaica noi avremo da occuparci di uno sviluppo ulteriore dell' arte egiziana.

Raccolte d'antichità egizie in Italia. — Molti musei italiani come Napoli, Parma, Modena, ecc. contengono oggetti importanti d'arte egiziana, ma raccolte speciali non possono dirsi se non quelle di Torino, di Bologna, di Firenze e di Roma.

A Torino presso il *Museo d'antichità* si conservano grandi sfingi, statue di divinità e di re, rilievi, sarcofagi, un tabernacolo in legno dipinto (XX dinastia), una statua di Thutmosis I, altre di Thutmosis II, di Amenophis II, di Haremheb, tutte pregevolissime, di Sethos II (XIX dinastia) ed una preziosissima in pietra nera di Ramses II (XIX dinastia), la più bella, che si conosca, di quel re. Vi sono inoltre papiri della massima importanza.

A Bologna i monumenti egizî occupano due sale del *Museo Civico*, e consistono specialmente in casse funerarie di legno dipinte, rettangolari o a forma di mummia. Non vi mancano per altro sculture, frammenti di bassorilievi e di stele, una statuetta in basalto della XIII dinastia, due scarabei di Ramses III (XX dinastia), ecc.

A Firenze il *Museo Archeologico* presenta agli studiosi dell'arte e della storia ben sette sale d'oggetti egiziani, in parte raccolti da Giuseppe Nizzoli, ma nella parte maggiore portati dal Rosellini reduce dalla missione franco-toscana in Egitto, oppure acquistati in Roma e principalmente in Egitto dallo Schiaparelli, cui è dovuto il presente ordinamento. Alcuni sono di singolare valore. La prima sala è di monumenti relativi alle divinità; la seconda, d'iscrizioni, con pregevolissime sculture e pitture; la terza e la quarta, di mummie e di papiri; la quinta, di cimelî alessandrini o d'arte greca in Egitto; la sesta, di tombe e d'utensili; la settima ed ultima, della *Biga*, l'unica che si conosca, rinvenuta in un sepolcro di Tebe. In dette sale si trovano bassorilievi, statue, pitture, vasi, tessuti, abbigliamenti, ecc.

A Roma, nel *Museo Vaticano*, Pio VII e Gregorio XVI raccolsero quanti oggetti d'arte egizia poterono, venduti dal Cavazzi e da Silvestro Guidi o rinvenuti negli scavi di Roma stessa. Vi si trova di più notevole: una statua di granito nero brecciato (rinvenuta negli Orti Sallustiani) della madre di Ramses II sotto aspetto divino, due leoni fatti scolpire da Nakor (XIX dinastia) o da Nektanebos (XXX dinastia), di cui si trova pure un frammento di statua; le figure gigantesche, in granito, di Tolemeo II Filadelfo (285-247 a. C.) e di sua moglie Arsinoe; uno scarabeo che risale ad Amenophis III (XVIII dinastia) e alcuni papiri funebri.

È finalmente da notare che se le raccolte di Bologna e di Torino furono esclusivamente formate da archeologi o studiosi lungamente rimasti in Egitto, quella romana ed anche la fiorentina contengono invece diversi oggetti rinvenuti in iscavi praticati in Roma, dove erano stati anticamente portati dall' Egitto.

Egittologi. — Diversi illustri egittologi vanta l' Italia, dal Rosellini allo Schiaparelli, e molti viaggiatori ed esploratori dell' Egitto, dei quali Giacomo Lumbroso ha riuniti i cenni in una memoria pubblicata nel 1879 dalla R. Accademia dei Lincei. Egli comincia da Buono di Malamocco e Rustico di Torcello, che nel secolo IX carpirono il corpo di S. Marco ad Alessandria, per arrivare a Pellegrino Matteucci;

ma naturalmente abbondano i geografi, i naturalisti ed anche i semplici visitatori, poco preoccupati di ricercare e scoprire parti di monumenti o monumenti per l'innanzi mal noti o sepolti.

Fra coloro che compirono tali ricerche registreremo invece Tito Livio Burattini fiorito nel sec. XVII, che penetrò in alcune piramidi; Vitaliano Donati di Padova e Bernardino Drovetti di Barbania (Canavese), i quali, nella seconda metà del secolo XVIII, raccolsero gran parte degli oggetti che formano il museo egizio di Torino, alla ricchezza del quale contribuì pure Giuseppe Sossio nel secolo passato e lo Schiaparelli recentemente.

Gian Battista Belzoni, nato in Padova nel 1778 e morto a Gato nel 1823, è dei più noti pel trasporto del busto colossale di Memnon a Londra, per la scoperta dello speco d'Abu Simbel sepolto sotto le sabbie, per molti scavi fatti a Karnak, pei ritrovamenti nelle tombe dei re a Bibàn-el-Mulùk, per l'apertura della seconda piramide di Gise, per la ricognizione della città di Berenice, ecc. Finalmente Gian Battista Caviglia, ligure, diresse lavori nella gran piramide di Gise, e praticò scavi intorno ad essa e vicino allo Sfinge, che liberò all' intorno dai cumuli di sabbia, scoprendo un piccolo tempio.

II. — MESOPOTAMIA.

Come l'arte egizia dal Nilo così l'arte dei popoli della Mesopotamia fu alle origini determinata dall' Eufrate e dal Tigri. Il duplice fiume imponeva agli abitanti condizioni e regole di vita ed esercitava un' influenza essenziale anche sul materiale e sulla forma degli edifici. Nella pianura furono usati per la costruzione i mattoni crudi e furono innalzati muri di argilla invece di muri in pietra. Solo per la rivestitura esterna delle mura, per le fontane e per altre costruzioni idrauliche già sin da principio si posero in uso mattoni cotti. Le opere architettoniche si innalzavano su terrazze; delle piramidi a gradini « zikkurrat » furono adoperate per edifici religiosi. Il materiale povero, disadorno e in parte non resistente alle intemperie traeva come in Egitto ad un rivestimento delle pareti. Le pareti interne ed esterne o erano spalmate di gesso o di asfalto o erano ricoperte di lastre di pietra o erano adorne di mosaici e più tardi di mattoni colorati (già se ne trovano negli strati inferiori dell'antica capitale elamitica, Susa). Il richiamo a tappeti originariamente appesi e distesi è chiaro nei due ultimi tipi di decorazione.

L' attività artistica dei popoli della Mesopotamia fu per lungo tempo avvolta in una completa oscurità e solo conosciuta a traverso racconti leggendarî, sino a che verso la metà del secolo passato degli esploratori francesi ed inglesi (in primo luogo il Botta e il Layard) con scavi sotto le antiche colline di scarico nella regione di Mossul hanno illuminato la nostra conoscenza poggiandola su i monumenti. Innanzi tutto questa nuova luce fu a favore delle città principali dell'Assiria. Solo alquanto più tardi cominciarono le ricerche nella pianura meridionale della Mesopotamia, nell'antica Babilonia. Degli esploratori inglesi, il Loftus e il Taylor, fecero conoscere le rovine di Warka (Uruk), El Mugheir (Ur), Senkere (Larsam). Gli scavi posteriori del de Sarzec rivelarono le antichissime rovine di Telloh (l'antica Lagaš o Širpurla). Gli sforzi degli Americani per lunghi anni sotto la guida di Peters, Haynes, Hilprecht furono dedicati al tempio di Bel in Nuffar (Nippur): il Banks ha scavato in Bismaja, lo Scheil in Sippar (Abu Habba), il Koldewey in Fara e in Abu Hatab. Presentemente il Koldewey è intorno a scoprire gli edifici di Babilonia e l'Andrae pone in luce gli avanzi dell'antica capitale assira Assur (Kalat Šergàt). Così a poco a poco gli antichi nomi, a noi famigliari

dalla Bibbia, cessano di risuonare come vuote parole alle quali non possa essere riannodata alcuna chiara immagine. È vero che i primi scavi sono stati quasi tutti più o meno tumultuarî, si sono limitati ad alcuni punti ed hanno compiuto solo a metà il lavoro; perciò parecchi problemi, anche della massima importanza, sono ancora molto più lontani dalla soluzione di quello che potrebbe credersi. Solo di recente anche qui lo scavo sistematico tende ad un lavoro esauriente per tutti i dettagli e con ciò anche ad una sicura soluzione dei problemi principali.

A. — BABILONIA.

L'antico nome del paese più tardi nominato dalla città di Babylon era « Sumer e Akkad », probabilmente come la terra del Nilo si chiamava ufficialmente « Basso e Alto Egitto ». I più antichi abitatori, i Sumerî, governati da numerosi principi distrettuali resero coltivabile in periodo antichissimo la pianura profonda ed esposta a costanti inondazioni sul corso inferiore dei due fiumi Eufrate e Tigri per mezzo di una canalizzazione dalle arginature di un'esecuzione relativamente grandiosa. Dei canali sotterranei con delle volte eseguite a incuneamento in modo poco conforme alle regole dell'arte (fig. 109) servivano allo scarico delle acque delle città e dei palazzi e testimoniano della cura che si poneva in questo sin da tempo antico. Come puramente sumerici dobbiamo noi considerare una serie di antichi rilievi i quali sono tornati alla luce nella parte meridionale presso Telloh. Essi rivelano una maniera di rappresentazione relativamente goffa. Uno mostra il principe Ur-nina in mezzo alla sua famiglia. Un altro, la così detta « Stele degli avvoltoî », presenta dei cadaveri collocati l'uno sopra l'altro invece che l'uno dietro l'altro; da un lato degli avvoltoî portan via le teste degli uccisi, dall'altro degli uomini con dei canestri pieni sul capo salgono per coprire i cadaveri di terra. Da queste opere primitive si differenzia grandemente, forse a causa di una penetrante influenza semitica, un gruppo di sculture libere che ci fanno conoscere un'arte tecnicamente molto più progredita. Le opere più importanti anche in questo caso provengono da Telloh. Dalle teste (fig. 110) e dalle statue in dura diorite, talvolta sedute talvolta in piedi, ad esempio da quella del principe Gudea (fig. 111), traspare un'acuta interpretazione della natura. Le teste tendono ad una conformazione individuale; le mani, i piedi, il leggero accenno plastico delle pieghe dei vestiti (che è straniero alla tarda arte assira) rivelano uno studio accurato anche del particolare. Nonostante la tranquilla posizione le statue posseggono un carattere mascolinamente forte e volontario, e superano da questo punto di vista le creazioni della sorella arte assira. Queste opere, le cui iscrizioni rappresentano il passaggio dalla scrittura ideografica alla scrittura cuneiforme, vengono attribuite al principio del III millennio (circa il 2700); perciò, visto che la perfezione relativa di queste sculture fa presupporre con sicurezza un precedente tirocinio artistico assai lungo, noi dobbiamo far risalire le origini dell'arte su-

Fig. 109. Canale di scarico in Nuffar. (Hilprecht).

merica sino al IV millennio. Alcune delle opere conservate mostrano già una sorprendente perfezione tecnica. In una testa in marmo trovata in Nuffar (fig. 112) gli occhi son formati di conchiglia bianca e di una pietra bruna, le sopracciglie e le palpebre d'argento. Anche il bronzo (rame con aggiunta di antimonio invece dello stagno) era già noto ai Sumerî. Delle teste di toro provenienti da Telloh e due teste di capra, l'una a grandezza naturale anch'essa con occhî inseriti (fig. 113), mostrano di nuovo la superiorità nella rappresentazione degli animali di fronte alla rappresentazione degli uomini, che è propria dei periodi più antichi dell'arte.

Fig. 110. Testa da Telloh. Diorite. Louvre.

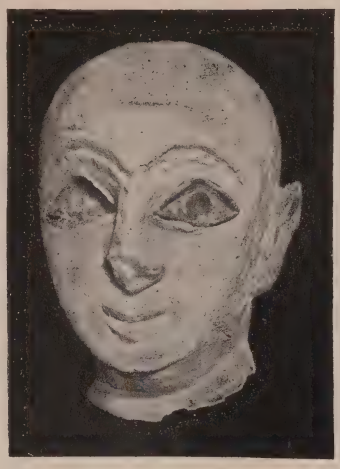


Fig. 112. Testa in marmo da Nuffar. (Hilprecht).

Fig. 111. Gudea. Statua da Telloh. Diorite. Louvre.

Fig. 113. Testa di capra in bronzo. (Hilprecht).

Nella regione settentrionale, prima che nella Babilonia meridionale, una popolazione semitica deve, come mostrano le iscrizioni, aver sopraffatto completamente l'elemento indigeno originario. Puramente semitiche sono le iscrizioni dei celebri conquistatori Sargon I e suo figlio Naram-Sin (dopo il 3000). All' ultimo appartiene il bellissimo monumento di antica arte babilonese che una volta fu trasportato da Sippar a Susa, la stele in arenaria alta due metri (fig. 114). Il superbo incesso col quale il re s'avvicina al monte, il sicuro ascendere delle due schiere marcianti attraverso il

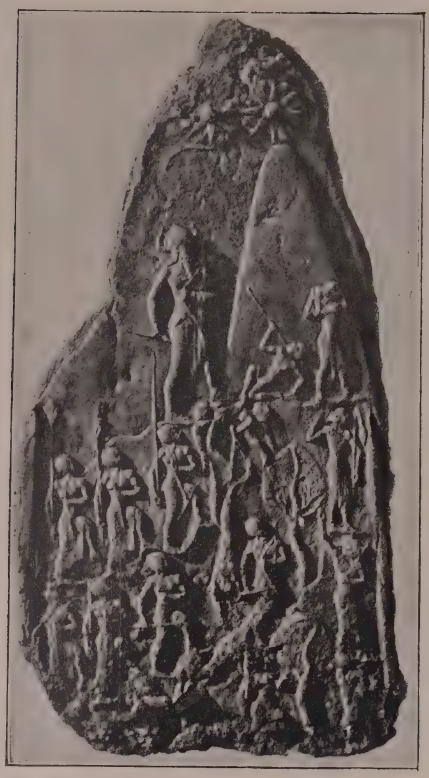


Fig. 114. La stele di Naram-Sin, da Susa. Louvre. (De Morgan).

bosco, i Lulubi vinti e stramazzanti sotto le lance, tutto è vivo e rappresentato con un'arte sicura dei proprî mezzi.

La sede principale di questi sovrani che dimoravano nella Babilonia settentrionale era Agade. Alquanto più tardi prese il primo posto la città di Ur (El Mugheir), e ancora più tardi Babylon (Hillah). Al sud-est di questa giaceva Nippur (Nuffar) che comprendeva un gran santuario di Bel, la sede principale del suo culto. Ancor oggi si innalzano per circa 30 metri d'altezza le rovine della grande piramide a gradini « zikkurrat ». Torri simili costituivano dappertutto in Babilonia una parte principale dei santuarî (la torre di Babele fu distrutta solo da Serse); sembra che esse fossero destinate all'osservazione delle stelle. Si crede che talvolta delle scale salissero fin su (forse così in Nippur), talvolta delle rampe, che ascendevano obliquamente all'intorno, conducessero di terrazza in terrazza sino alla piattaforma superiore. In Nippur, accanto alla torre, qui non quadrata ma oblunga, dentro la corte circondata di mura s'immagina che esistesse la bassa « casa di Bel » la quale doveva essere destinata a cerimonie del culto e alla conservazione delle offerte votive; una grande porta alla maniera di un pilone egizio costituiva l'ingresso a quella corte da un vestibolo egualmente circondato da mura il quale conteneva dei santuarî più piccoli. Tutte le mura consistevano di mattoni crudi. Una simile pianta è presentata dal tempio del Sole in Sippar (Abu Habba al nord di Babylon), il quale abbraccia poco meno di 2.000 metri di circuito; un cortile, nel cui centro si innalzava una grande costruzione ad altare, è circondato da una quantità di passaggi e di camere. Questo tempio e quella « casa di Bel » rassomigliano ai palazzi dei principi mortali. I palazzi, preannunciando le costruzioni dei re assiri, consistevano in una grande quantità di cortili in-

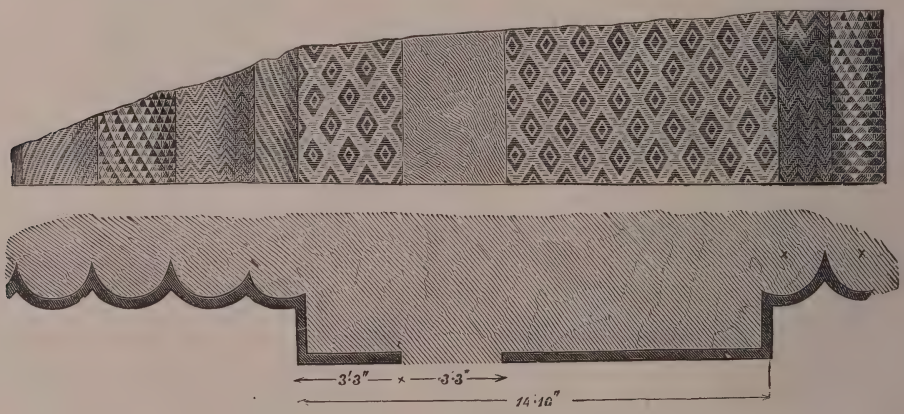


Fig. 115. Rivestimento e sezione della parete di un palazzo a Warka. (Loftus).

Fig. 116. Chammurabi. Rilievo in calcare. Museo Britannico. (Fot. Mansell).

Fig. 117. Pietra di confine del re Mardukbaliddin dell'anno 714. Berlino. (Pubbl. del Museo di Berlino).

torno ai quali si aggruppavano varî spazî coperti. Alla decorazione architettonica serviva talvolta il mosaico; il frammento di parete ritrovato in Warka (fig. 115), dei mezzi cilindri ordinati l'uno accanto all' altro ai due lati di un pilastro di muro sporgente, c' istruisce tanto sul processo tecnico (le singole parti del mosaico consistono in lunghi coni d'argilla conficcati nel muro) quanto anche sopra l'effetto artistico.

Dal momento in cui Chammurabi verso il 2200 riunì per la prima volta l'intera Babilonia sotto il suo scettro e rivolse le sue cure tanto ad un'estesa rete di canali quanto a grandiose costruzioni, Babylon posta sulle due rive dell' Eufrate si innalzò a capitale della regione. Un rilievo del Museo Britannico (fig. 116) mostra gli energici tratti del potente principe senza alcun abbellimento; la barba discende lunga e fluente. Ma nel corso del tempo si fa strada una notevole stilizzazione dell' arte, che noi possiamo seguire particolarmente nei bassorilievi delle pietre di confine (pietra di confine « kudurru »), fino a che questa maniera di rappresentazione all'ultimo si irrigidisce in maniera analoga a quella dei noti rilievi assiri (fig. 117).

Di un altro lato dell'arte babilonese ci dà nozione una considerevole quantità di cilindri sigillari con rappresentazioni ad incavo. Rullati sulla molle argilla delle tavo-

a b

Fig. 118. Scene svolte di cilindri babilonesi. (Furtwängler).

Fig. 119. Cane del tempo del re Sumu-ilu. Steatite. Louvre. (Heuzey).

lette di scrittura servivano come sigilli e facevano apparire in rilievo le immagini incise. Le rappresentazioni non sono uguali per valore artistico e per età, ma nei migliori esemplari sono di eguale perfezione tecnica e precisione stilistica. Ai soggetti più amati nelle rappresentazioni appartiene la lotta di eroi mitici (Gilgameš) e di genî divini con demoni ed animali selvaggi (fig. 118 a), tuttavia vi si ritrovano anche rappresentazioni della vita umana (fig. 118 b). Il soggetto esercitava un' influenza notevole sopra la modellatura. In questa appare un tratto fortemente vigoroso, nelle figure una grande mobilità ed una saldezza energica. Sebbene l'arte babilonese al pari di quella egizia dell'Antico Impero tenda alla naturalezza, ne trae essa tuttavia un'impronta del tutto differente : ciò possiamo constatare per le figure di animali, ad esempio per il piccolo cane la cui iscrizione menziona il re Sumu-ilu e che risale agli ultimi secoli del III millennio a. C. (fig. 119). Degli esseri misti è caratteristico nell'arte babilonese il toro a testa umana (fig. 120).

L'ultima fioritura dell'arte babilonese dopo la caduta di Ninive si deve ai re caldei, tra i quali primeggia Nebukadnezar II (604-561). Le testimonianze della sua passione architettonica vengono appunto ora alla luce per mezzo degli scavi i quali hanno messo allo scoperto la sua rocca (El Kasr) costruita su un' alta terrazza con cortile e sala, con corridoî e camere, una strada processionale selciata che conduceva al tempio di Marduk, Esagila, con il suo « zikkurrat » ed uno spazioso tempio di Ninmach. Dai fianchi della strada processionale proviene un corteo di leoni in mattoni smaltati e in leggiero rilievo disegnati con energia,

Fig. 120. Toro androcefalo. Steatite. Louvre. (Heuzey).

talvolta bianchi e gialli, talvolta gialli e verdi su un fondo celeste (fig. 121); essi per lo meno non sono inferiori ai leoni di Ninive. La medesima tecnica, solo senza rilievo, tecnica che è anche prediletta nell'Assiria, con colori ancora più ricchi dominava nella rivestitura della grande sala della rocca (fig. 122). Sulle pareti azzurro-scure della facciata si susseguivano dei pilastri gialli. I capitelli a volute di color celeste sono assai affini ai capitelli ciprioti (fig. 155), solo che, come nell'Assiria (fig. 127) e più tardi nella Persia (fig. 182 b), le medesime forme, cuscino e capitello, si presentano raddoppiate. Il capitello, il quale non ha da sostener nulla, finisce in una palmetta; degli steli ricurvi con coronamento di fiori uniscono i capitelli vicini. Nella parte superiore della parete si distende un fregio di palmette contrapposte. Si tratta in complesso non di un' architettura reale imitata ma di una decorazione parietale che si vale di motivi architettonici. A questo corrisponde il bianco orlo che circonda tutte le forme e produce una gradevole separazione dei colori.

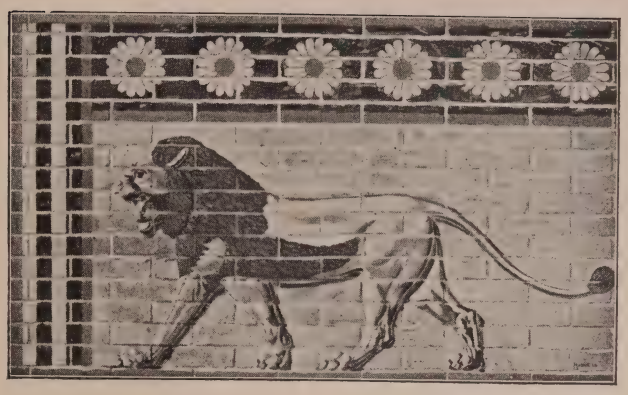


Fig. 121. Fregio dei leoni in mattoni smaltati a rilievo. Babylon. (Andrae).

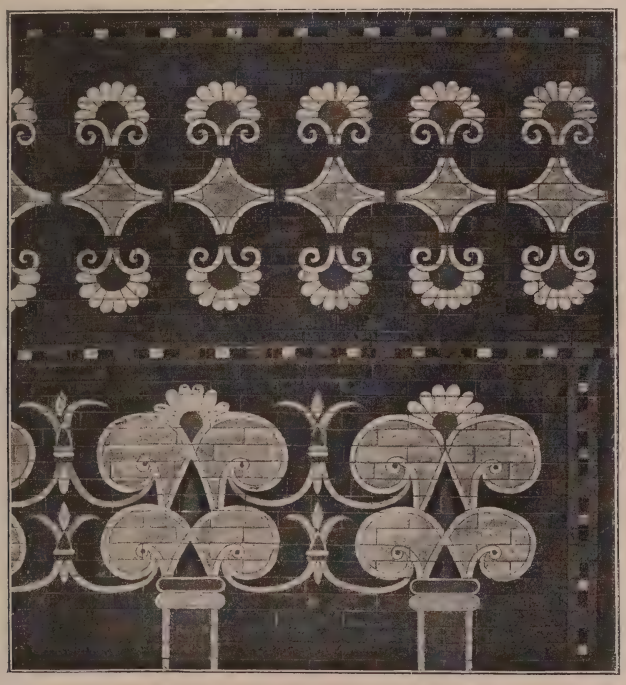


Fig. 122. Decorazione parietale in mattoni lisci smaltati. Babylon. (Andrae).

B. — ASSIRIA.

Se nella Babilonia finora son venuti alla luce solo documenti isolati di una produzione artistica che pure abbraccia più millennî, in migliori condizioni ci andiamo trovando a poco a poco per la nostra conoscenza dell'Assiria. Certo alcuni centri di rovine non sono stati ancora per nulla scoperti ed altri sono stati esplorati in modo insufficiente. E così solo gli scavi che da poco hanno luogo in Assur (Kalat-Šergàt), l'antica capitale dell' Assiria, hanno cominciato a permetterci uno sguardo nel secondo millennio (fig. 123). Da più lungo tempo invece conosciamo noi gli ultimi tre secoli dell'Assiria. Dei ricchi documenti di arte assira furono trovati sulla sponda sinistra del Tigri nelle vicinanze di Mossul. Essi vengono denominati dai luoghi di ritrovamento, Nimrud (Kalach), Chorsabad (Dur-Sarukin) e Kujundšik (Ninive). Si tratta propriamente delle ultime onde di un'antica corrente di civiltà delle quali si sono conservate chiare tracce nei monumenti scoperti. L' impero antico babilonese già da tempo giaceva in rovine, la dominazione egizia era stata felicemente scossa, allorquando per la prima volta, secondo quello che possiamo ora sapere, sotto il bellicoso Asurnazirpal (885-860), il costruttore del palazzo nord-ovest a Nimrud (dove egli trapiantò la residenza da Ninive) e sotto suo figlio Salmanassar II (860-825) il quale costruì il palazzo centrale, l'arte assira si sviluppò con rigoglio e forza. Sotto la dominazione di Sargon (722-705), il fondatore di Chorsabad, e di suo figlio Sanherib (705-681), il costruttore del palazzo sud-ovest di Kujundšik, essa prese un nuovo slancio. Una particolare rifioritura ebbe sotto Asurbanipal, il Sardanapalo dei Greci (668-626), il quale completò l'opera di suo nonno Sanherib in Kujundšik con la costruzione del palazzo settentrionale.

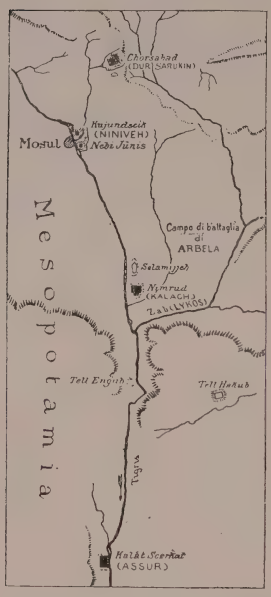


Fig. 123. I centri di rovine nell'Assiria.

Mentre l'Egitto presenta soprattutto grandiosi templi e tombe, nell' Assiria predomina la costruzione dei palazzi. Di templi sono a noi giunti scarsi avanzi (recentemente in Assur), tuttavia è sicuro che la forma babilonese della torre a terrazze fu mantenuta anche nell'Assiria. Certo le costruzioni a terrazze non erano limitate ad edifici religiosi; alcune di tali costruzioni che sono rappresentate in rilievi (fig. 124) potevano essere adibite ad usi civili. Di molto più estese sono le numerose rovine di palazzi. Purtroppo queste costruzioni gigantesche eseguite in mattoni crudi si sono conservate solo nelle loro parti inferiori là dove erano rivestite di lastre di pietra, ma queste ultime tuttavia sono tornate alla luce in gran numero per opera degli scavi. I palazzi, ai quali appartenevano le lastre di alabastro, i mattoni smaltati, le pitture a mosaico e a fregio conservati, sono andati distrutti per differenti cause, per il materiale poco resistente, per la salsedine corroditrice del terreno d'argilla e per il fuoco. Così le parti argillose divennero polvere o un cumulo informe, le parti di legno si ridussero in carbone, la rivestitura delle pareti invece che consisteva in lastre di pietra rimase per lo più al medesimo posto, in piedi o giacente, dove stava originariamente

ed ha permesso perciò di seguire con sufficiente chiarezza il corso delle mura. In questa maniera è stato possibile agli esploratori di disegnare per lo meno la pianta dei palazzi assiri.

In generale i palazzi assiri mostrano attraverso tre secoli la medesima forma e partizione per quanto la loro estensione sia assai differente. Probabilmente ripetono nella loro parte essenziale dei piani babilonesi. Essi si innalzavano sopra alte terrazze in mattoni crudi, circondate all' intorno di mura che terminavano con un parapetto e una cornice consistente in una gola e in una lastra sporgente ; ed avevano come punto centrale un considerevole numero di cortili intorno ai quali erano disposte camere grandi e piccole e numerosi passaggi di larghezza relativa. I palazzi ven-

Fig. 124. Edificio a gradini con parco, da un rilievo di Kujundšik. (Layard).

gono nelle iscrizioni indicati come alti, tuttavia non si è ancora rintracciata in alcun luogo una costruzione a più piani. Prendiamo noi come tipo la pianta del palazzo di Sargon in Chorsabad (fig. 125) e distingueremo facilmente tre parti separate. Per mezzo di una scala aperta A si giunge, attraverso tre grandi porte ad androne riccamente ornate B, nella corte principale quadrata C che costituisce il punto d'unione dei tre quartieri. A nord-ovest di essa si ha il palazzo principale col cortile oblungo K il quale è reso accessibile per mezzo dell'ingresso particolare S. La porta di gala ad androne L (fig. 134) conduce alle sale di stato che si distendono intorno al cortile M mentre accanto delle stanze più piccole servivano al re come abitazione. A sud-ovest della corte principale si trova il gineceo con tre cortili (D, E, F) e con tre abitazioni femminili distinte G. Sull'altro lato della corte principale sono disposte le numerose stanze di servizio J. In un angolo tra l' abitazione del re e il gineceo si trova una piramide a gradini « zikkurrat » O, alta originariamente circa 43 m., rivestita di mattoni smaltati di sette differenti colori, probabilmente destinata all'osservazione delle

stelle. Dell'edificio separato N nell'angolo occidentale parleremo di poi (p. 59). Da tali palazzi reali naturalmente differivano assai le case del popolo e probabilmente anche le abitazioni d'estate dei principi. Delle armature in legno e dei padiglioni ricoperti di oscure pelli d'animali ritornano frequentemente nelle rappresentazioni figurate, contrasto alle masse uniformi dei palazzi colossali che solo per mezzo delle porte ad androne e

Fig. 125. Palazzo di Sargon in Chorsabad. (Place).

talvolta di una partizione delle pareti in fasce perpendicolari presentavano una leggiera variazione nell'aspetto delle alte e chiuse mura esterne. Ma si deve certamente ritenere che i palazzi fossero circondati da ricchi parchi, i quali erano tanto amati dagli Assiri quanto i graziosi giardini dagli Egizî.

Il fenomeno più sorprendente nell'antico palazzo assiro è che esso, per quanto finora possiamo giudicare, non conosce la colonna, che invece ha una così grande parte

nell' architettura dell' Egitto, sebbene già in Babilonia (Telloh) siano venuti alla luce avanzi di colonne in mattoni. Porticati e sale a colonne mancano originariamente all'architettura assira che ne risulta perciò molto più uniforme. La copertura delle stanze si faceva con travi di cedro (per quanto anche altri generi di legno fossero spesso adoperati nella costruzione) che sostenevano uno strato di argilla. Delle volte a botte, eseguite a taglio cuneiforme, erano in uso, per quanto noi sappiamo, solo negli impianti idraulici dove ci imbattiamo anche in tipi più difficili di ricopertura ad arco (fig. 126). Anche gli androni erano spesso chiusi ad arco rotondo (fig. 134). Se d'altro lato nelle rappresentazioni si trovano degli edifici più piccoli coperti di ripide cupole, queste certamente debbono essere state costruite solo in argilla. Dalla scarsa solidità di questo materiale (mattoni crudi), il cui uso era generale, dipende anche il grande spessore delle mura.

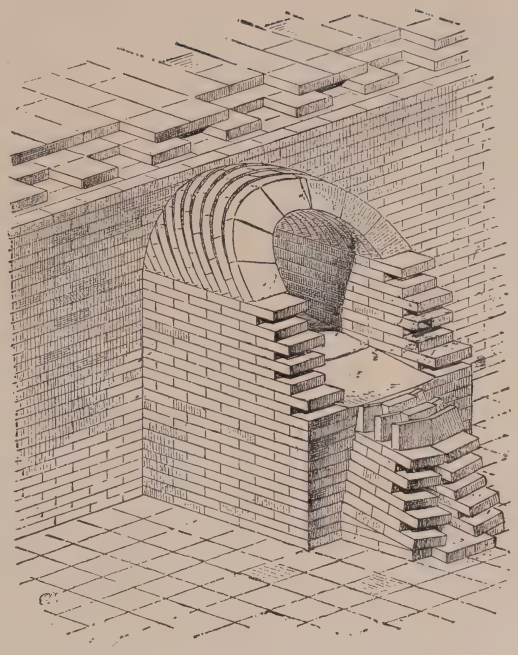


Fig. 126. Canale di scarico a volta in Chorsabad. (Perrot-Chipiez, da Place).

Per la prima volta nella seconda metà dell'VIII secolo, nel nuovo impero assiro, che comincia con Tiglathpileser III (745-727), gli Assiri appresero a conoscere la colonna dai loro vicini occidentali che essi chiamavano « Chatti » o Ittiti; dall'Occidente trassero essi anche una gran parte dei loro legnami da costruzione. Innanzi tutto la colonna si presenta come membro del « chilani », una parte di edificio preso a prestito dagli Ittiti, come affermano gli Assiri, la cui caratteristica distintiva era un atrio aperto con colonne. Un tale « chilani » appare nella forma più semplice (fig. 127) in Chorsabad (fig. 125 N): l'atrio fiancheggiato da due forti ali costituisce l' ingresso ad una sala (fig. 128). Più tardi in Kujundšik anche le ali vengono adattate a camere e finalmente i vani posteriori vengono sviluppati più riccamente in un « ekàl » secondo il costume del paese degli Ittiti (fig. 129). Partendo da tali origini sembra che la

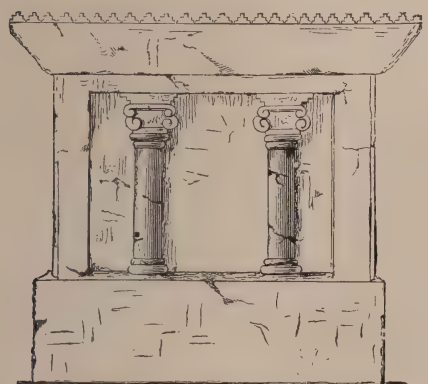


Fig. 127. « Chilani ». Rilievo di Chorsabad. (Layard).

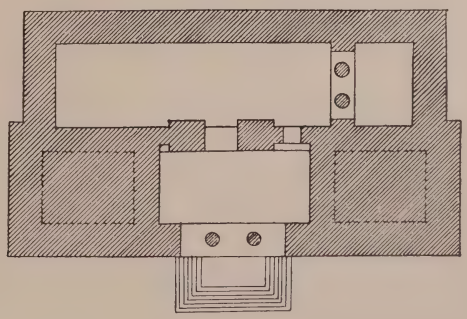


Fig. 128. Edificio con « chilani ». Chorsabad. (Koldewey).

colonna nel VII secolo sia anche penetrata nei grandi palazzi assiri, in parte per la formazione di passaggi aperti da una sala all'altra, in parte per l'adornamento delle facciate esterne, giacchè, a quanto resulta, ne venivano decorate le pareti tra le finestre aperte nell'alto (fig. 130). Si posson distinguere due tipi di colonne. Talvolta esse venivano costruite in legno rivestito di metallo ed erano spesso assai alte. Poggiavano su leoni, tori e sfingi in pietra (fig. 131). Una base particolarmente rigonfia a maniera di cesto di cavolo poggiava sul dorso degli animali secondo un motivo che ricorda le costruzioni romaniche; in Sendširli sono state ritrovate simili basi in pietra. A questa base sembra

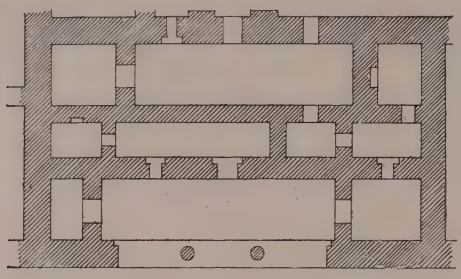


Fig. 129. «Ekàl» e «chilani». Kujundšik. (Koldewey).

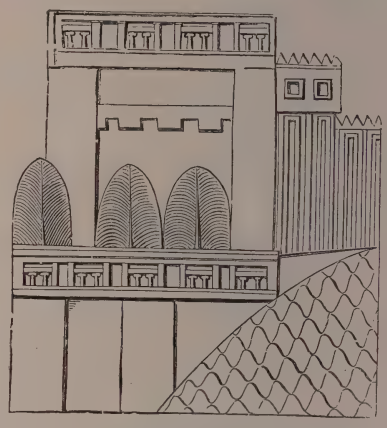


Fig. 130. Palazzo neo-assiro con decorazione a colonne. Rilievo da Kujundšik. (Layard).

aver corrisposto anche un capitello formato in egual modo (fig. 150). Le colonne in legno sostenevano un architrave anch'esso in legno. Talvolta invece le colonne poggiavano immediatamente sul suolo, avevano una base bassa e un capitello che ripete due volte l'uno sopra l'altro il motivo a volute della colonna ionica (fig. 127, cfr. sopra p. 55). Queste colonne possono anche essere state formate di mattoni. Ad esse corrispondevano dei pilastri il cui capitello presentava una forma a volute corinzieggiante la quale anche più tardi era ancora comune nello stile ionico.

Alle costruzioni assire il valore artistico è dato prevalentemente dalla decorazione scultoria e pittorica. Il rivestimento delle pareti per mezzo di differenti generi di legno noi lo conosciamo solo dalle iscrizioni. Anche dell'ornamentazione in metallo la quale vi aveva una gran parte si sono conservati solo scarsi avanzi, tra gli altri dei frammenti di una palma in bronzo dorato, come ne erano collocate dinanzi all'ingresso del gineceo in Chorsabad, e alcune lastre di bronzo battuto che servivano di copertura ad una salda porta in legno. Infatti alle porte a colonne dei « chilani » che

Fig. 131. Filastri e colonne su leoni, da Kujundšik. Museo Britannico.

erano aperte si contrapponevano le porte degl' ingressi principali saldamente chiuse con imposte in legno di cipresso o di palma le quali alle volte erano rivestite di lastre di bronzo. Tali lastre furono ritrovate nella collina di rottami di Balawat ad oriente di Mossul (fig. 132); esse rappresentano le imprese vittoriose di Salmanassar II (860-

Fig. 132. Lastra in bronzo a rilievo battuto. Dalla porta di Balawat. Museo Britannico. (Fot. Mansell).

825). Eccellente per concezione e per fusione è una serie di leoni giacenti di differente grandezza con un anello sul dorso (fig. 133); essi servivano come pesi e portano di regola le relative indicazioni. Le statue libere sono piuttosto rare. Come la migliore e la più antica, se si eccettua l'immagine mutilata della dea nuda Ištar del X secolo nel Museo Britannico, è considerata una piccola statua che rappresenta il re Asurnazirpal, anch'essa nel medesimo Museo: pure di Salmanassar II e di Asurbanipal si sono trovate statue in piedi.

Tanto la scultura quanto la pittura nell'Assiria sono asservite esclusivamente all'architettura; esse costituiscono il rivestimento parietale. Soprattutto nelle porte ad androne (fig. 134) si accumulava una ricca decorazione. Degli ornamenti per lo più gialli su fondo azzurro dipinti a fuoco su argilla circondavano gli archi delle porte (fig. 135) o decoravano le stanze del gineceo (fig. 136). Delle gigantesche figure alate, tori e leoni a testa umana, scolpite in pietra (fig. 137), stavano a guardia del portone principale; delle figure simboliche o l'eroe nazionale Gilgameš come domatore del leone, anche esse di proporzioni gigantesche, adornavano le facciate adiacenti.

Fig. 133. Leone in bronzo da Chorsabad. Louvre. (Perrot-Chipiez).

Fig. 134. Facciata in Chorsabad (fig. 125 L). Secondo la restaurazione di Place.

Le pareti delle camere di stato e dei grandi corridoî erano rivestite sino a considerevole altezza, talvolta in doppia fila sovrapposta, di lastre di calcare tenero alabastrino sulle quali erano rappresentate in bassorilievo scene della vita di corte, cerimonie religiose, sacrifici, guerre, cacce. Al di sopra dei rilievi si distendevano nelle camere forse anche fregi di lastre di argilla smaltata, in parte con rappresentazioni figurate, in parte con motivi ornamentali; altrimenti le pareti erano ornate di pitture decorative e nelle stanze comuni erano solo imbiancate. Nei palazzi più antichi di Nimrud sono comuni dei pesanti motivi vegetali (palmette, bocciuoli, bacche d'abete) accanto ad un'ornamentazione di corde intrecciate; in Chorsabad predominano accanto alle leggiere palmette e fiori di loto delle file di margherite. Anche i pavimenti e le soglie delle porte erano rivestiti di lastre di pietra i cui ricchi motivi si contraddistinguono tanto per la regolarità e simmetria della disposizione quanto per la forte stilizzazione delle forme vegetali che chiaramente risale ad un'antica tradizione.

Fig. 135. Cornice di porta in mattoni smaltati. Chorsabad. (Place).

Nella rappresentazione di uomini (le donne appaiono assai raramente) noi osserviamo invece delle considerevoli limitazioni del senso artistico. La verità dell'insieme viene ancor più che nell'Egitto sacrificata alla chiarezza del particolare oppure, come per gli esseri a guardia delle porte (fig. 134), viene asservita alla disposizione architettonica. Il loro corpo riempie il portone in pro-

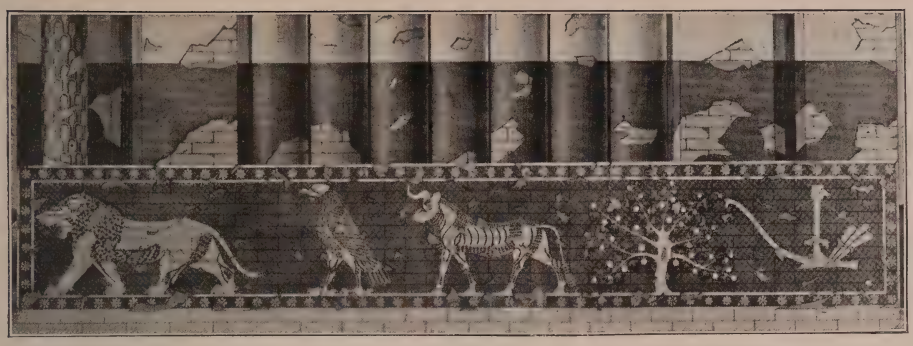


Fig. 136. Leone, aquila, toro, albero, aratro. Fregio in mattoni smaltati. Chorsabad. (Place).

fondità, col petto e con la testa essi sporgono fuori del vano. Sono trattati per metà come rilievo per metà come sculture libere, e nel periodo più antico appaiono con tre zampe anteriori affinchè anche la veduta laterale possa dare tutte e quattro le gambe ugualmente gradienti (fig. 137); solo da Sanherib (705-681) in poi i colossi delle porte sono creati con sole quattro gambe. Nelle figure colossali delle facciate troviamo le gambe di profilo, la testa e il tronco di pieno prospetto (fig. 134); nei quadri di battaglia più animati vengono evitati tutti i movimenti dai quali possono essere spezzati per il nostro occhio i piani del corpo. Un altro impedimento di libera estrinsecazione artistica lo costituisce il rigido cerimoniale il quale si rispecchia specialmente nel costume (fig. 138, 141). L'acconciatura artificiale dei capelli e della barba toglie alle teste vita ed espressione. Nelle rappresentazioni della vita religiosa e di corte i movimenti appaiono regolati nel modo più rigoroso, gli abiti di gala si irrigidiscono intorno ai corpi, i quali del resto sono costruiti saldamente con esagerato sviluppo muscolare e presentano delle proporzioni atticciate. Le teste portano chiaramente impresso il tipo di razza. Se i costumi non fanno alcuna piega essi presentano una straordinaria ricchezza di guarnizioni (fig. 138, 140). Queste frange, balze e mostre, i cui contorni accuratamente tracciati con linee incise sono ancora riconoscibili, rivelano un alto grado di sviluppo della tessitura e del ricamo, arti per le quali la Babilonia e l'Assiria erano celebri; anche i lavori in metallo e i mobili, rappresentati in gran numero, testimoniano tanto del-

Fig. 137. Leone androcefalo di Nimrud. Museo Britannico. (Fot. Mansell).

Fig. 138. Asurnazirpal che beve. Rilievo in alabastro da Nimrud. Londra. (Fot. Mansell).

l'abilità dello scultore che li riproduceva così fedelmente quanto della bellezza degli originali.

L'effetto dei rilievi era rialzato dalla loro generale policromia. Gli Assiri non disponevano di alcuna serie grande di colori. I quadri dipinti su mattoni smaltati presentano di regola le figure gialle su fondo azzurro o anche talvolta bianco; il verde viene solo eccezionalmente usato per gli accessorî, il nero per i dettagli, il rosso e il bianco solo per gli ornamenti. Tuttavia bastavano questi colori per ottenere grandi risalti specialmente nelle ornamentazioni dei vestiti (fig. 135). Nelle opere puramente decorative l'effetto coloristico appare anche più splendido. Le opere più antiche di Nimrud preferiscono colori forti, turchino, rosso, bianco, nero, mentre al tempo di Sargon predominano l'azzurro pallido, il bianco, il giallo e l'arancione, con i quali si otteneva un effetto più delicato.

Il carattere singolare della concezione, degli atteggiamenti e del costume occupa così esclusivamente l'occhio moderno che le differenze stilistiche tra le opere di epoche diverse riescono appena percettibili. Tuttavia tali differenze esistono in realtà. Messa a confronto delle più antiche opere babilonesi la scultura assira come insieme non indica alcun progresso sulla via di una maggiore naturalezza. In essa l'elemento aulico, al quale nelle opere a noi conservate non sta a lato come nell'Egitto un indirizzo popolare, reprimeva il vigore e apportava l'uniformità dell'espressione. Noi abbiamo a che fare con delle classi umane, in luogo di individui appaiono esclusivamente dei tipi: uomini barbati, uomini imberbi ed eunuchi. Solo là dove entra in giuoco un elemento fantastico, ad esempio nelle figure mitiche (degli esseri misti hanno qui un maggior posto forse per l'influenza egizia) e là dove la natura del soggetto lo richiede (ad esempio nella rappresentazione di battaglie) si rivela una maggiore vivezza. Tuttavia anche dentro l'arte assira si può distinguere chiaramente uno sviluppo stilistico. Le sculture dell'antico impero assiro provenienti da Nimrud e appartenenti al IX secolo presentano proporzioni atticciate e una muscolatura assai accentuata (fig. 138). Tutto è riprodotto in grandi e forti tratti. Oltre che nelle ampie scene cerimoniali di stato, dove accanto al re sono figurati gli eunuchi e dei demoni a quattro ali sogliono chiudere il quadro, il re appare su carro e a piedi, in guerra, nell'assedio di piazze forti, nella caccia ai leoni o ai tori selvaggi, nei sacrifici. Dovunque spira un'aria cerimoniale, solennemente rigida, ma vi è pure una determinazione assai esatta di ciascun

soggetto. Sul così detto obelisco nero di Salmanassar II che termina superiormente con una piramide a gradini (fig. 139) colpisce nelle cinque zone di rilievi la precisa caratterizzazione dei popoli che prestano omaggio, ad esempio degli Israeliti nell'ambasceria di Jehu (842), nonostante la poca sporgenza del rilievo alla quale costringeva la non famigliare durezza del basalto. In generale soggetti e stile ritornano anche nelle sculture neo-assire del palazzo che più di cento anni più tardi, Sargon, verso il tempo della distruzione di Babylon (710) fece innalzare in Chorsabad presso il pendio ricco d'acque dell'altipiano (fig. 125). Le lastre sono più piccole, le forme sono meno accentuate, il vestito è più riccamente adorno che in Nimrud (fig. 140); particolarmente fine è la decorazione del gineceo. I fregi di argilla smaltata e l'elegante colorazione e ornamentazione (pag. 64) accrescevano l'effetto. Degli straordinarî mezzi e forze di lavoro delle quali disponeva il re è testimonianza la rapida esecuzione, poichè Sargon era già morto nel 705 e il suo successore Sanherib trasportava la residenza a Kujundšik dove le antiche costruzioni di Ninive furono ricoperte dalle nuove. Egli eresse il palazzo a sud-ovest. Una stele del figlio di Sanherib Asarhaddon trovata in Sendširli (nella Siria settentrionale), celebra le sue vittorie sopra l'Egitto nell'anno 671 (fig. 141). Ma la maggior parte dei rilievi di Kujundšik proviene dal palazzo settentrionale di Sardanapalo. Essi sono più ricchi di particolari, raccontano con maggiore vivezza, riempiono il fondo con un gran numero d'oggetti, introducono volentieri nella rappresentazione il paesaggio (cosa che aveva già cominciato Sanherib) e mentre trattano

Fig. 139. Obelisco nero di Salmanassar II da Nimrud. Basalto. Museo Britannico.

Fig. 140. Rilievo da Chorsabad Museo Britannico. (Fot. Mansell).

Fig. 141. Stele di Asarhaddon da Sendširli, dell' anno 671. Berlino. (Pubbl. del Museo di Berlino).

le figure con poco rilievo e quasi schematicamente, vanno alla ricerca della maggiore naturalezza nella riproduzione degli accessorî. Persino la regina, la quale non appariva mai nelle più antiche rappresentazioni, prende parte alla festa in giardino del suo sposo (fig. 143). Il contrasto rispetto alle opere dei periodi più antichi è così forte in questi elementi che si è pensato all' influenza greca; a torto poichè l'arte figurata ionica non era allora ancor tanto sviluppata. Forse la prevalenza del grazioso e del decorativo segna il decadere del talento artistico. Al culmine della capacità creativa di quest'arte si trovano invece gli animali delle grandi scene di caccia in Kujundšik; essi sono colti col più alto grado di naturalezza e vivezza e raggiungono, ad esempio nel

Fig. 142. Vita in un accampamento assiro. Rilievo da Kujundšik. Berlino. (Pubbl. del Museo di Berlino).

leone che sputa sangue o nella leonessa che colpita nella schiena trascina a fatica la parte posteriore del corpo (fig. 144), un effetto sorprendente.

L' arte babilonese-assira la quale, danneggiata assai dal tramonto di Ninive e Kalach nell'anno 606 (Dur-Sarukin era già stata abbandonata prima), ebbe ancora in Caldea una rifioritura (pag. 54) sino a che Babylon nel 539 fu distrutta da Ciro, ha lasciato delle tracce nella storia dell' arte. I Persiani, le stirpi semitiche o di altra origine dell'Asia Minore e della Siria, persino la popolazione pregreca sulle coste e sulle isole hanno sentito mediatamente o immediatamente l'influenza dell'arte mesopotamica. Le figure alate fantastiche ebbero gran posto anche più tardi nelle concezioni religiose degli Orientali. Anzi una rappresentazione prediletta in tutta l'arte assira, quella dell' « albero sacro » guardato da due figure adoranti, una costruzione artistica

Fig. 143. Festa in giardino del re Asurbanipal. Da Kujundšik. Museo Britannico. (Fot. Mansell).

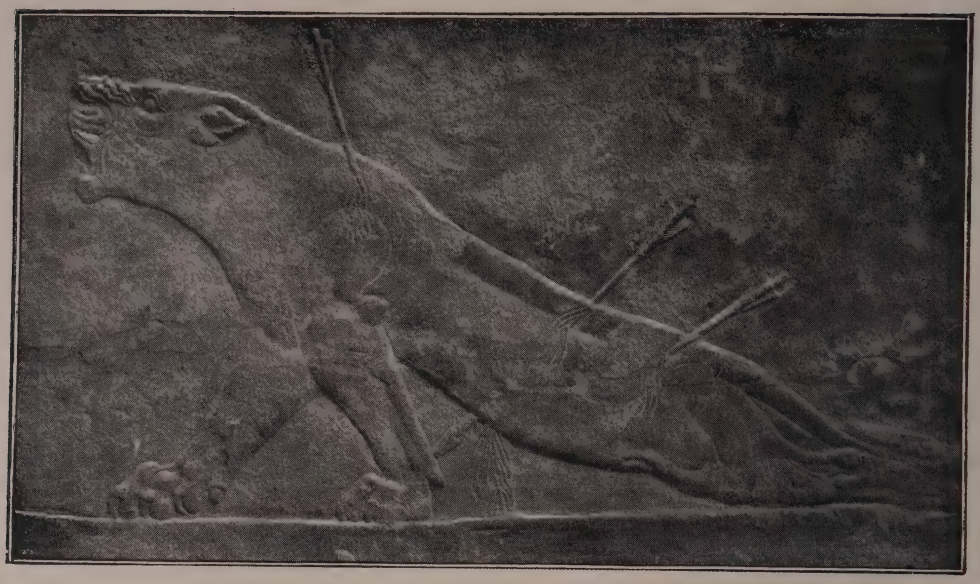


Fig. 144. Leonessa morente. Da Kujundšik, Museo Britannico. (Fot. Mansell).

di pilastri, nodi e palmette ornamentali (fig. 145), non solo ritorna nell'arte più antica sul suolo greco ma, ridotta certo ad un puro valore decorativo, attraversa il Medio Evo come motivo di tappeti.

L' Italia non possiede nessuna vera e propria raccolta d'antichità asiatiche. Conta appena qualche oggetto ne' suoi principali musei, in ispecie a Roma e a Torino. Non si creda per altro che il suo nome manchi del tutto nella storia delle grandi scoperte archeologiche di quei paesi orientali, chè anzi una pagina assai gloriosa vi ha segnato Paolo Emilio Botta, figlio del celebre storico, nato in Piemonte nel 1804. Istruito nelle scienze ed entusiasta de' viaggi, fece il giro del mondo indugiando sulle coste occidentali d'America; poi (1830-33) seguì in qualità di medico la spedizione di Mehemet-Ali. Ritornato in Francia fu nominato console in Alessandria d' Egitto, indi agente consolare a Mossul in Mesopotamia. Fu egli il primo a sospettare che i grandi cumuli di sabbia che si vedevano lungo il Tigri segnassero il posto delle antichità assire, e si diede agli scavi (1843) che condussero alla conoscenza del Palazzo di Sargon a Chorsabad, ritenuto da lui l'antica Ninive (illustrato in celebri pubblicazioni), che procurarono al Louvre preziose sculture e valsero (può dirsi) a fondare l'archeologia assira. Il Botta fu in seguito console a Bagdad, a Gerusalemme, a Tripoli ecc. Morì nel 1870.

Fig. 145. Albero sacro con demoni inginocchiati. Da Kujundšik. (Fot. Mansell).

III. — FENICIA.

Già avevano gli Assiri tentato con successo di estendere la loro potenza verso occidente e conquistare il mare. Una stele con l'immagine di Sargon proveniente da Kition (Larnaka) ora a Berlino dà testimonianza dell'estensione del suo dominio sino all'isola di Cipro. Difatti tutto il cammino del movimento storico antico tendeva necessariamente verso l'occidente, verso il mare. Là conducevano le grandi strade del commercio dei popoli, al possesso delle terre costiere erano indirizzate le mire delle monarchie mondiali; così con eguale ardore tendevano al bacino orientale del Mediterraneo le più importanti carovane e i più potenti eserciti. Qui si trova il vero teatro della nostra più antica storia. Alla più varia suddivisione del paese corrisponde un maggior numero di popoli individuali che vivevano in un molteplice scambio di pensieri e di cose e che, se anche spesso si combattevano, tuttavia rimanevan legati l'uno all'altro. Le caratteristiche originarie si temperarono così a poco a poco e si ridussero; alla particolare costituzione etnica si accompagnarono le influenze di civiltà straniere. Sul suolo della Siria e dell'Asia Minore si incontrarono la potenza assira e l'egizia; ambedue lasciarono qui tracce particolari della loro attività artistica.

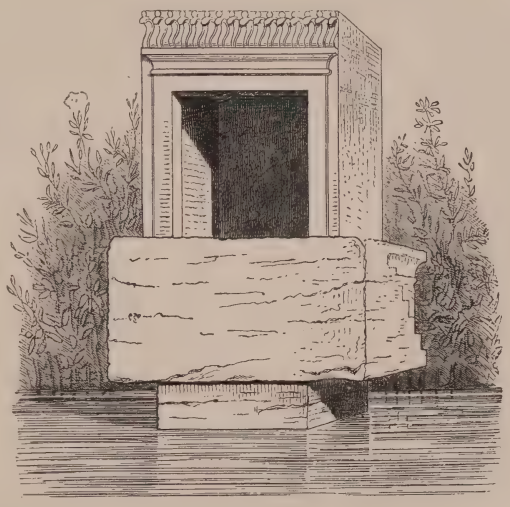


Fig. 146. Santuario in Amrith. (Renan).

Di grande importanza appare l'attività mediatrice dei Fenici, esperti navigatori e commercianti. Essa abbracciava l'intero ambito del mondo allora conosciuto e importava da per tutto nuovi elementi della civiltà materiale e spesso anche della cultura artistica. Ma i Fenici, paragonati ora con gli Ebrei del Medio Evo, ora con i moderni Inglesi, affini agli uni per l'instancabile ed adattabile spirito commerciale, agli altri quasi uguali per il considerevole dominio coloniale, erano mediocremente dotati per quello che riguarda la fantasia. La storia dell'architettura può celebrare di essi poco più che la loro abilità nella costruzione a massi squadrati. Le opere murarie da essi innalzate appaiono come di un sol getto, tanto abilmente ne aderiscono le parti. La loro valentia tecnica è dimostrata da mura di fondamenta innalzate con giganteschi blocchi (costruzioni del porto in Marathos [Amrith]), da enormi zoccoli scavati fuori della viva roccia sui quali si innalzano tabernacoli o piccole edicole, ricettacoli dei simboli divini, come ad esempio il tabernacolo di Amrith (fig. 146), il cui coronamento superiore si ricollega a motivi egizî, e da monumenti innalzati sopra tombe scavate nella roccia come quello circolare, apparentemente a volta, dello stesso luogo (fig. 147), il quale è più riccamente compartito ed è ornato alla maniera assira di dentelli e merli, ma è ancora massiccio e pesante. Sicurezza di tecnica ci si presenta anche nelle opere di fortificazione quali si sono conservate, provvedute di casematte a volta, in Cartagine. Tuttavia

un talento artistico particolare non si può attribuire ai Fenici per quanto è dato a noi giudicarne. I piani dei templi si limitano ad una corte chiusa con un tabernacolo nel fondo. Del santuario di Byblos (Gebal) offre un'immagine approssimativa una moneta romana (fig. 148). Il tempio a sinistra è chiaramente una creazione greca; puramente fenicio, al contrario, è il cortile chiuso a destra sull'alta sostruzione con il cono recinto nell'interno. Le colonne potrebbero richiamare l'attenzione sul fatto che i Fenici sembrano aver molto contribuito alla loro diffusione nei paesi asiatici. Maggiore pretesa aveva la costruzione del tempio di Salomone in Gerusalemme (X secolo) che era stata eseguita da architetti fenici. Esso s'innalzava su un'ampia terrazza artificiale dentro un atrio con tre ingressi ed era accessibile dal davanti per mezzo di una scala

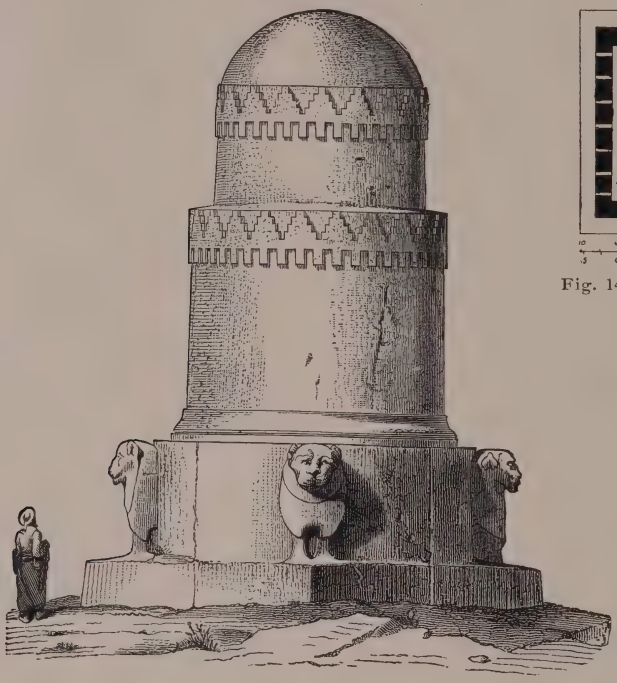


Fig. 147. Tomba in Amrith. (Renan).

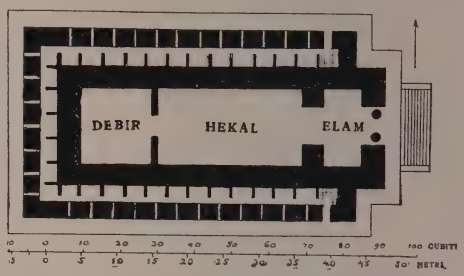


Fig. 149. Il tempio di Salomone (secondo R. Smend).

Fig. 148. Moneta di Byblos con rappresentazione del tempio e del betilo di Afrodite. (Donaldson).

(fig. 149). Questa conduceva al vestibolo « elam »; due colonne in bronzo alte e grosse fuse dal tirio Huràm-àbi che terminavano con un capitello a pomo (fig. 150) stavano accanto all'ingresso. I capitelli del « chilani » assiro, tolto a prestito dall' Occidente (cfr. pag. 59), offrono la forma fondamentale di questo capitello. Al vestibolo seguiva la sala principale « ekàl » che non era divisa da alcuna colonna. Le pareti erano rivestite di legno di cedro, il piancito di legno di cipresso, il soffitto era costituito da lunghe travi di cedro. Una parete di assi di cedro divideva l'ekàl dal santissimo « debìr » il quale destinato a ricevere il tabernacolo era della metà più basso ma aveva un piano superiore. Tre piani a camere, i quali tuttavia insieme raggiungevano solo a metà l'altezza dell' ekàl che era alto m. 15,75, circondavano sui lati lunghi e nella parte posteriore il tempio le cui pareti esteriori sembrano essere rimaste senza alcun particolare ornamento. Se al di sopra degli edifici circostanti erano aperte delle finestre noi avremmo allora qui un esempio della sala egizia illuminata dalla

luce laterale alta (cfr. pag. 32), la quale molto più tardi doveva trovare uno splendido sviluppo nella basilica. Nell'atrio oltre al grande altare in bronzo per gli olocausti vi era anche il « mare in bronzo », un bacino panciuto di circa 5 metri e mezzo di diametro ed alto la metà, che poggiava sopra dodici buoi in bronzo. Altra suppellettile in bronzo completava l'arredo del tempio, ad esempio bacini a ruote di cui si sono trovati alcuni simili in Cipro (fig. 151). Tutte queste opere di fusione sono attribuite a quell'artista tirio. Del resto sembra che il piano fondamentale del tempio di Salomone abbia avuto generale diffusione nei paesi della Siria; se ne possono lì seguire le tracce sino nelle basiliche cristiane.

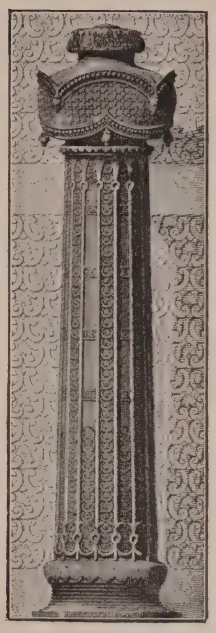


Fig. 150. Colonna in bronzo della fronte del tempio di Salomone (secondo la ricostruzione dello Chipiez).

Non in condizione più favorevole che per l'architettura ci troviamo nella madre patria fenicia per la scultura, ma certamente rimane da pensare che qui il suolo sconvolto da sempre nuove emigrazioni di popoli possegga una fecondità assai scarsa per quel che riguarda le scoperte archeologiche. I pochi avanzi di scultura maggiori ritrovati mancano di un senso particolare della forma. I numerosi sarcofagi col coperchio a forma umana, ad esempio, imitano sino ai tempi tardi le casse delle mummie egizie, come il sarcofago del re Ešmunazar di Sidone appartenente circa al 400 a. C., il quale appare finanche essere stato lavorato in Egitto. Altri rilievi mostrano l'influenza dell'arte ionica antica. Perciò non poterono i Fenici esercitare alcun' azione sopra l'arte monumentale di altri popoli. Al contrario essi influirono determinatamente in gran misura sull'antica arte industriale. Essi resero lucrativo il lavoro delle miniere, svilupparono il commercio dei metalli, esportarono ed importarono sulle loro navi nuovi modelli, ed accrebbero il senso artistico negli abitanti del Mediterraneo, particolarmente nel VII secolo, dopochè essi a causa della supremazia degli Assiri erano stati completamente spinti verso il mare. Essi stessi esperti in singoli rami dell' industria artistica, ad esempio nel lavoro dei metalli con l'uso del rame ciprioto, nella preparazione del vetro, nella tessitura policroma e nell' arte tintoria (porpora), procuravano all'attività artistica del loro paese nuove fonti di lavoro; ed inoltre frequentemente essi trasportavano i prodotti di popoli colti più antichi, ceramiche e pietre incise dall'Egitto, tessuti con ricchi disegni da Babylon, stoffe di seta e oggetti di ornamento dall'Assiria, nelle terre che essi avevano di recente aperto al commercio. Così sorse da per tutto dove commerciavano i Fenici uno stile misto il quale attrae in maggior grado l' interesse dell'etnologo che quello dello storico dell'arte, perchè ad esso manca la vitalità. Noi osserviamo che dei motivi artistici assiri, quali lotte di animali, cacce, vengono volentieri vestiti in forme egizie, ad esempio sulle coppe cipriote (fig. 152) e in una coppa d'argento proveniente da Palestrina esistente nel museo Preistorico

Fig. 151. Bacile a carretta da Cipro. (Furtwängler).

di Roma, mentre in altri casi le figure nel loro atteggiamento e nel loro vestito seguono la maniera greca. Nella suppellettile più antica sono persino riconoscibili dei

Fig. 152. Coppa d'argento da Amathus. (Cesnola),

modelli micenei. I Fenici regolarmente ricevono, e solo di rado, specialmente nel rapporto formale, sembrano dare; essi si adattano ai costumi del paese, adescano ma non forzano la clientela. Tanto nella Siria quanto in Cipro adornano ad esempio i vasi d'argilla con motivi geometrici (fig. 153), evidentemente per rapporto ad un antico stile artistico. Ma essi cercano anche, abbastanza maldestramente, d'imitare i motivi assiri come l'albero sacro tra due animali (fig. 154). Dei particolari vengono trasformati ma non vengono creati dei nuovi tipi artistici. La famosa influenza fenicia sull'educazione intel-

Fig. 153. Vaso fenicio in argilla. Louvre.

Fig. 154. Brocca in argilla da Cipro. (Cesnola).

lettuale dei popoli costieri in ogni caso è insignificante su questo terreno.

Più ricca che nella madre patria, limitata ad una stretta regione costiera, appare l'arte fenicia nelle colonie; così, fatta astrazione da Cartagine, soprattutto in Cipro. In quest'isola, i cui abitatori originarî verosimilmente eran legati per razza e per lingua alle stirpi dell'Asia Minore, si susseguirono coloni fenici e abitanti greci. La dipendenza dall'Egitto e dall'Assiria condusse alla conoscenza dell'arte dei due regni. Così Cipro ricevette una serie di ispirazioni che essa si sforzò di assecondare con particolare incrocio e mescolamento. Ma con ciò viene reso difficile all'indagatore lo sguardo nella storia del suo sviluppo. Come fenicio si deve considerare ciò che nelle sue forme si accorda con i ritrovamenti fatti in altre colonie fenicie, come ad esempio le coppe d'argento; quali opere indigene invece debbono valere quei lavori che appaiono solo sul suolo ciprioto ma non altrove. A questi appartengono tra gli altri dei particolari capitelli di pilastri forse provenienti da edifici funerarî e di natura puramente decorativa (fig. 155). Delle volute che si ripiegano variamente e che tendono verso l'alto costituiscono l'ornamento principale (cfr. fig. 122); tuttavia si notano nel campo mediano superiore degli accenni al fiore di loto egizio. Anche le numerose statue in calcare che rappresentano per lo più i dedicanti secondo la posizione e l'ufficio hanno un determinato colore locale. Esse sono di regola lavorate grossolanamente, paragonabili, a causa della loro parte posteriore lasciata rozza, assai più a rilievi che ad opere di tutto tondo, sono uniformi nella posizione, ma mostrano nelle

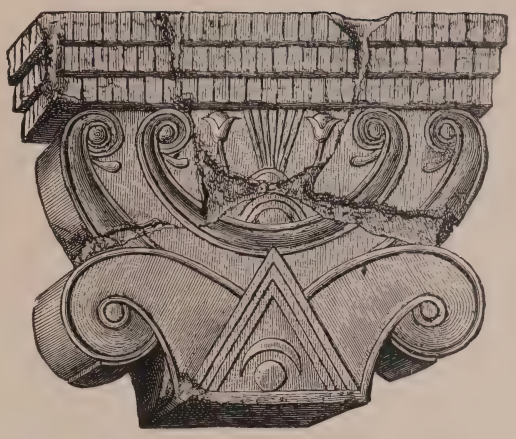


Fig. 155. Capitello cipriota. Louvre

Fig. 156. Statua da Golgoi. New York. (Cesnola).

Fig. 157. Statua da Golgoi. (Döll)

teste un' impronta particolare differente da altri stili artistici. Il vestito, come anche la posizione dei piedi strettamente aderenti l'uno all' altro, ricorda alle volte lo stile egizio (fig. 156) ma compare anche frequentemente il costume indigeno, chitone e mantello (fig. 157). Sopra le età di queste opere cipriote non siamo abbastanza informati. Di un sarcofago proveniente da Amathus (fig. 158) e di qualche altro rilievo (Eracle e Gerione) è chiaro che essi furono scolpiti soltanto dopo che già l'arte greca aveva guadagnato influenza sull'isola, ciò che certamente non impediva allo scultore del sarcofago di aggiungere al fregio che coronava le membrature ornamentali greche dei fiori di loto, di disegnare su i lati lunghi il corteo di carri secondo modelli assiri, e di rappresentare su i lati corti delle figure fenicie, figure femminili nude che con le mani premono i seni e figure similmente grottesche del dio egiziano Bes. Così l'arte cipriota, per luogo e per ispirito sottratta alla corrente vivificatrice dello sviluppo elle-

Fig. 158. Sarcofago in marmo da Amathus. New York.

nico, rimane anche in tempi più tardi fedele alle vecchie tradizioni ed esercita nell'antichità una funzione simile a quella dell'arte siciliana nel Medio Evo. Anche questa doveva origine e splendore ad un molteplice incrocio di civiltà, ma tanto meno dell'arte ciprio-fenicia sulle forme elleniche poteva essa esercitare una durevole influenza sull'arte italiana.

IV. — ASIA MINORE.

Mentre l'arte fenicia si mostra accessibile agli influssi egizî e toglie a prestito dalla regione del Nilo il disco solare alato, la forma dei sarcofagi, dei particolari elementi di vestito ed anche dei tratti fondamentali di composizione e di disegno, nell'Asia Minore appare in prima linea come più forte l'influenza dell'arte mesopotamica. Quando sarà completamente aperta questa regione di difficile accesso, e che ora è stata attaccata da più lati con grande ardore, si offrirà allora col tempo all'indagatore un materiale sempre più ricco. Presentemente ci dobbiamo contentare di additare le molteplici differenze nello stile artistico dei singoli paesi e seguire le fila le quali riannodano questo, da un lato con l'arte mesopotamica, dall'altro con l'arte greca o altrimenti europea. Noi ci atteniamo perciò alla successione cronologica per quanto è possibile stabilirla.

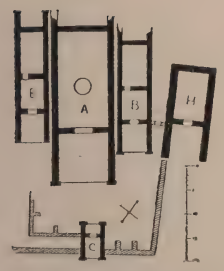


Fig. 159. Gruppo di case della Troia preistorica. (Dörpfeld).

Monumenti frigi antichi. — Verso il III millennio delle stirpi frigie sembrano aver emigrato dalla penisola balcanica attraverso l' Ellesponto ed aver occupato anzitutto la pianura troiana; emigrazioni ulteriori si distesero poscia sopra una parte dell'altipiano interno dell'Asia Minore che da esse fu chiamato Frigia. Le più antiche tracce le han lasciate nella Troade dove il secondo strato della città scoperta dallo Schliemann sulla collina di Hissarlik, la Troia preistorica, sembra risalire al III millennio. Delle grosse mura inferiormente assai inclinate e rivestite di pietre gregge, superiormente perpendicolari e costruite con mattoni, provviste di torri e di stretti accessi, i quali a poco a poco furono disposti con maggior ampiezza ed arte, proteggevano il piano dell'acropoli. Su questo le mura maestre di più case innalzate ugualmente con mattoni sopra uno zoccolo di pietra (fig. 159) mostrano già l'esistenza di una gran sala col focolare (o anche di due sale una dietro l'altra) e di un vestibolo chiuso da due mura laterali: sono gli elementi fondamentali della casa greca e del tempio che possono essere riconosciuti come un patrimonio antico dell'Europa in opposizione ad altri tipi di case quali ad esempio si incontrano nell'antica Creta (pag. 92). Le case A e B accessibili per una comune costruzione a porte C, la quale già addita anche la forma più tardi usuale di un propileo, sembrano indicare le suddivisioni maschile e femminile dell'abitazione. In questi edifici sono ancora ignote le colonne. Il vasellame in complesso fabbricato senza ruota, cotto imperfettamente, adornato di disegni graffiti (fig. 19) rivela un carattere assai primitivo. Particolari sono i vasi e gli utensili che presentano tratti del viso umano o altre forme del corpo come elementi costitutivi essenziali (fig. 160). Anche le oreficerie trovate in grande quantità, il così detto « tesoro di Priamo », possiedono solo scarso valore artistico.

Fig. 160. Idolo in terracotta dallo strato preistorico di Troia. (Schliemann).

La pianura di Troia è circondata da grandi tumuli funerarî che i Greci posteriori attribuivano a singoli eroi omerici (fig. 161). Sopra un cerchio basso e rotondo di mura, che si conserva con particolare chiarezza in un tumulo dell'isola di Syme (fig. 162), si innalzava la collinetta artificiale che racchiudeva il sepolcro. Tumuli di tal genere sono frequenti tanto nella madre patria tracia dei Frigi quanto nella Frigia, ad esempio nella necropoli di Gordion. Nel Peloponneso si chiamavano tombe dei Frigi, nell'Attica venivano attribuiti alle Amazoni dell'Asia Minore. Il costume frigio si diffuse anche nei paesi confinanti della Caria e nella Lidia; nella Lidia non solo la così detta tomba di Tantalo presso Smirne, ma soprattutto la vasta necropoli di Sardi

Fig. 161. Il tumulo detto di Achille al capo Sigeo.

presso il lago gigeo (Bin-tepé, « mille tumuli ») sta a testimoniare la persistenza di questo uso fino nel VI secolo. Qui vi si aggiungono delle camere funerarie a muro, coperte o con grandi lastre di pietra o con file di pietra a gradini sporgenti verso l'alto; il tumulo di Aliatte, padre di Creso (morto nel 560), alto ancor oggi 69 metri e avente 355 metri di diametro, un'opera la quale sembrava sfidare il paragone con le Piramidi, contiene anche un accesso con una volta regolarmente incuneata (fig. 163).

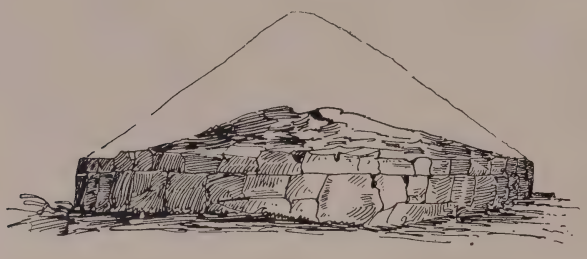


Fig. 162. Tumulo nell'isola di Syme. (Ross).

Rilievi rupestri ittiti. — Nella seconda metà del II millennio contemporaneamente al dominio dei Thutmosidi e dei Ramessidi nell'Egitto fioriva nella Siria e nella Mesopotamia settentrionale l'impero degli Ittiti (pag. 59). I nuovi scavi in Boghaz-köi hanno mostrato che questo impero si estendeva su una gran parte dell'Asia Minore e che Boghaz-köi nel XIV e XIII secolo n'era la capitale. Dei rilievi rupestri con figure alquanto goffe, in un costume particolare con cap-

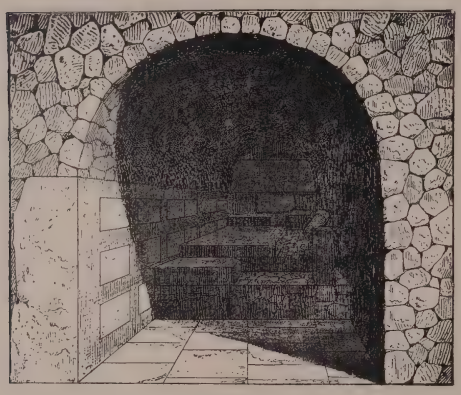


Fig. 163. Passaggio a volta nel tumulo di Aliatte. (Perrot-Chipiez da Olfers).

Fig. 165. Dal rilievo rupestre presso Boghaz-köi. (Puchstein da Perrot).

Fig. 164. Rilievo rupestre di « Jasili-kaja » presso Boghaz-köi (Perrot).

pelli a punta e con calzari a becco, stanno a testimoniare della loro attività artistica. Se anche la potenza degli Ittiti rimase limitata solo a quei paesi orientali e il suo periodo aureo ebbe termine già prima dello scorcio del II millennio, tuttavia l'influenza della loro arte si estese anche al di là verso l'occidente. Queste sculture rupestri sono conservate nel maggior numero nella parte nord-ovest della Cappadocia. In Boghaz-köi, in Eugiük e in Giaur-Kalessi i rilievi rupestri presentano delle figure gradienti in costume ittito, grandi al vero o maggiori fino a diventar gigantesche, talora isolate talora in lunghe file e alcune poggianti su animali o su teste di uomini (fig. 164). Ci colpisce inoltre in modo strano la presenza dell'aquila bicipite, un esempio della longevità di alcune forme artistiche; già esistente nei rilievi babilonesi e nell'arte micenea essa divenne nota in Occidente più tardi per opera delle crociate e ancor oggi sopravvive come immagine araldica. Ancor più interessante è la rappresentazione di un santuario con due colonne ioniche che è portato sulla mano da una figura gigantesca (fig. 165); le colonne offrono il più antico esempio di una delle forme fondamentali del capitello ionico.

Fig. 166. Rilievo rupestre di un guerriero presso Nymphio. (« Karabel »).

Il rilievo rupestre più occidentale di questo stile è il « Karabel » (la pietra nera) in Nymphio, non lontano da Smirne, sulla via di montagna che da Sardi conduce ad Efeso (fig. 166), un'opera che un'errata interpretazione antica riteneva egizia e metteva in rapporti con Sesostri (cfr. pag. 44). Noi non conosciamo il principe dell'interno dell'Asia Minore che qui sui confini del suo impero fece scalpellare sulla parete della roccia la sua guerresca immagine. In complesso potrebbero questi rilievi rupestri appartenere alla seconda metà del II millennio a. C.

Fig. 167. La pietra dei leoni (« Arslan-taš ») presso Hairan-veli in Frigia. (Journ. of Hell. Stud.).

Monumenti neo-frigi. — Le invasioni dei Cimmerî, degli antichi Unni, hanno colpito gravemente nel VII secolo

Fig. 168. Santuario rupestre di Mida presso Doghanlu nella Frigia. (« Jasili-kaja »).

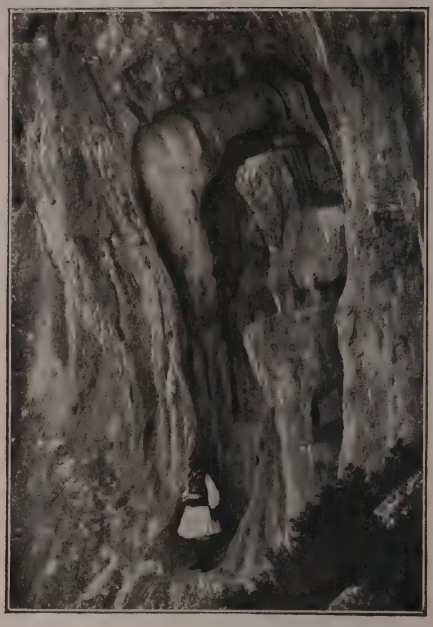


Fig. 169. Immagine rupestre di Cibele (« Niobe ») sul Sipilo presso Magnesia. (« Böjük-suret »).

tutta l'Asia Minore sino alle coste ioniche occidentali e, come sembra, hanno preparato la fine alle influenze ittite superstiti. Del tutto differenti sono le sculture rupestri della Frigia e della vicina Lidia che appartengono all'età susseguente sino alla caduta dell' impero lidio (546). Non più dall' Oriente ma dagli Ioni delle coste occidentali vengon qui gli influssi che si mescolano alle caratteristiche frigie. Un certo numero di grandi tombe sono scavate talvolta nelle pareti delle rocce talvolta in blocchi isolati. Vengono spesso adoperati per il loro ornamento delle figure di leoni, ad esempio nella Arslan-taš (« pietra dei leoni ») presso Hairan-veli (fig. 167) la cui intera disposizione, i leoni eretti presso la colonna, contiene un palese richiamo alla composizione simile dell'età micenea (fig. 210).

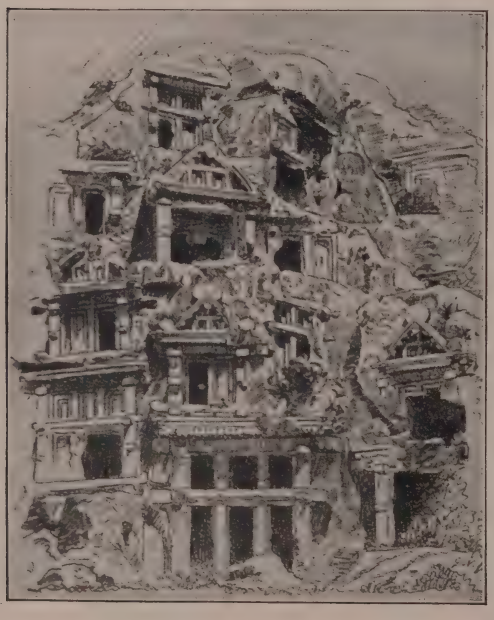


Fig. 170. Tombe rupestri in Myra. (Niemann).

Si distinguono dalle tombe i santuarî rupestri che scelgono preferibilmente come parete di fondo una superficie di grandi rocce perpendicolari. Le forme principali di una casa a frontone unita inorganicamente ad un disegno lineare, una volta rialzato per mezzo del colore, che trae a prestito i suoi motivi piuttosto da un'opera in mattoni che dalla tessitura di tappeti, sono caratteristiche di queste costruzioni da molti ritenute per tombe; una

piccola nicchia accoglieva l'immagine della divinità. Il gruppo più noto si trova presso Doghanlu, al quale appartiene il santuario del « principe Mida » antico dio frigio, che è una facciata rupestre di 16 metri di larghezza e 17 di altezza (fig. 168): Jasili-kaja, « roccia figurata ». Questi santuarî rupestri in generale appartenevano alla « Madre Cibele » che dimorava su i monti e la cui immagine circondata da leoni eretti si conserva ancora in una nicchia di Arslan-kaja « Roccia dei leoni » presso Düver. Fra le più note è la colossale immagine di Cibele falsamente ritenuta la Niobe impietrata di Omero (Od. XXIV, vv. 614 e ss.), la quale alta 8 metri e collocata 100 metri sulla pianura dell' Hermos guarda giù da una parete a picco della catena del Sipilo presso Magnesia e che dagli antichi abitanti veniva attribuita al figlio di

a b

Fig. 171. Tombe rupestri in Pinara. (Niemann).

Tantalo Brotea (fig. 169, Böjük-suret o « grande immagine »). Qui manca l'ornamentazione della parete. Quanto superficiali sono le rappresentazioni della dea costantemente raffigurata di prospetto con altrettanta nettezza e precisione suole essere trattata la decorazione, nella quale alle volte sono innegabili influssi greci, ad esempio nel fregio di Kütšük-jasili-kaja presso Doghanlu. Queste influenze vengono dalla vicina costa ionica.

Questa forma dei santuarî rupestri presuppone già il culto dell' immagine. Ad un tempo più antico riconducono i troni scavati nella roccia che erano piantati preferibilmente su cime aeree per sede di una divinità invisibile. Il più celebre esempio è il trono di Pelope su una vetta difficilmente accessibile del Sipilo non lontano dalla così detta Niobe, alto 250 metri sopra la pianura.

Architetture rupestri della Licia. — La Licia, una regione alpestre rocciosa, che dalla costa meridionale dell'Asia Minore s'avanza ripidamente sul mare, è ricchissima di tombe. In parte esse coprono le erte pareti delle rupi talvolta come

Fig. 172. Tomba rupestre in Xanthos. (Scharf).

semplici caverne difficilmente accessibili (Pinara), talvolta rivestite di facciate architettoniche (Myra, fig. 170). Queste facciate per quanto appartengano al VI o al V secolo presentano la forma di case in legno che appaiono quasi pietrificate. Sopra una base sorge una costruzione di forti travi, per lo più a un piano, coronata da un tetto piatto sporgente che sopra un ripiano di legni cilindrici porta uno strato d'argilla foderato esternamente (fig. 171 b). Anche nelle tombe libere torna la medesima architettura in legno (fig. 172): i piani tra le travi di sostegno presentano una specie di pannellatura. Non di rado sopra il soffitto piatto appare un tetto costruito in egual maniera, con pareti laterali abbastanza ripide e leggermente arrotondate. Questo coronamento ritorna in un tipo prediletto delle tombe licie (fig. 171 a). Nella fig. 173 a destra si alza sopra una gradino una costruzione a due piani che nel pianterreno « hyposorion » era destinato ai cadaveri della servitù, nel piano principale, come tomba spaziosa « soros », serviva ai membri della famiglia (poichè le tombe licie sono sempre tombe di famiglia), e finalmente al di sopra ricopriva il tutto l'alto tetto a frontone arrotondato il quale forse ha tolto a prestito la sua forma a barca dall'armatura in legno di un pergolato. In casi particolari le pareti della tomba, del frontone, del tetto sono ornate di rilievi: così ad esempio nei monumenti funerarî appartenenti al IV secolo di Merehi e di Pajava da Xanthos (Londra). Solo a poco a poco accanto a questa forma nazionale della tomba appare il frontone greco a linee rette, da principio ancora in unione con la costruzione licia a travi, dal IV secolo anche come parte di un perfezionato edificio ionico a colonne. La Licia sta appunto prevalentemente sulla corrente

Fig. 173. Tombe in Xanthos. (Benndorf).

dell'arte ionica confinante, perciò poscia anche i ricchi avanzi della scultura licia troveranno il loro posto naturale nel complesso dello sviluppo dell'arte greca.

Solo una forma di tombe licie, in pari tempo una delle più antiche, addita piuttosto l'Oriente. Essa è la tomba a pilastro, il cui più celebre esempio lo offre il così detto monumento delle Arpie in Xanthos (fig. 173 a sinistra). Sopra un gradino s'innalza un alto pilastro quadrangolare a forma di torre e solleva la camera funeraria, provveduta di una piccola porta, al di sopra del suolo (il rivestimento a rilievo ora in Londra, fig. 314 e s., appare già tolto nella figura). Un tetto pesante e assai sporgente forma il piatto coronamento sopra il quale poteva trovar posto anche un gruppo (rilievo del monumento delle Nereidi).

V. — PERSIA.

L'architettura e la scultura persiana sono spesso considerate figliuole dell'arte babilonese-assira. Si presenta assai facilmente l'idea che la stirpe alla quale passò la potenza politica abbia anche raccolto l'eredità dell'antica civiltà, ma con questo deve essere pure valutata la possibilità che l'arte persiana abbia potuto togliere a prestito qualche cosa dall'arte dei Medi che è finora del tutto sconosciuta. Difatti tra l'arte persiana e l'arte babilonese-assira esistono numerosi punti di contatto senza che tuttavia appaia giusto ammettere una semplice derivazione della più moderna dalla più antica. Le differenze non possono essere spiegate soltanto per la minore antichità. Dal momento in cui i Persiani si presentarono come i conquistatori del mondo e portarono il loro dominio assai al di là dei confini della loro stirpe, anche la loro fantasia si dischiuse in più larga misura alle influenze straniere. Ciò che essi miravano nell'Egitto, nel territorio sirio-fenicio, ma particolarmente sul suolo ionico, si rifletteva sulla loro arte che rappresenta il più giovane ramo nella serie delle arti dell'Asia anteriore. E così possiamo domandarci se i Persiani non abbiano appunto fatto lavorare anche artisti stranieri. Opere dell'antico orafo Teodoro di Samo (VI secolo) adornavano il palazzo di Susa; si ha testimonianza dell'attività di uno scultore Telefane oriundo della ionica Focea per i re persiani Dario e Serse (521-465); i palazzi del IV secolo sono sorti nel periodo di fioritura dell'arte greca.

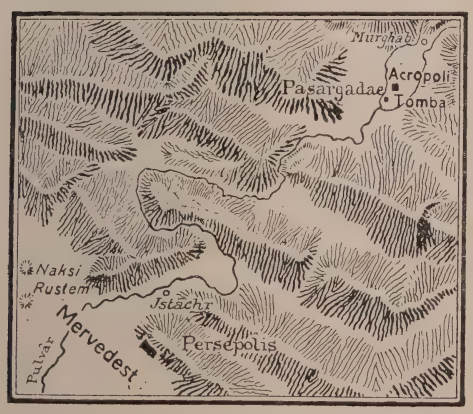


Fig. 174. La valle del Pulvàr (secondo Reclus).

Noi distinguiamo tre gruppi principali di monumenti i quali in parte si debbono a Ciro il fondatore dell'Impero persiano (559-529), in parte ai re Achemenidi (da Dario in poi, 521). Due gruppi si trovano nella Persia ad oriente del golfo Persico, ambedue nella valle di Pulvàr (Medos) attraverso la quale conduce la strada da Ispahàn a Širas (fig. 174). In un ripiano della vallata, non lontano dal villaggio Murghab si può collocare Pasargade con la tomba di Ciro; più lontano, a valle, là dove il fiume sbocca nella pianura Mervdešt si trova da un lato la terrazza dei palazzi di Persepoli, dall'altro lato la parete

rocciosa di Nakši-Rustem coperta di tombe reali. Il terzo centro di monumenti, Susa, giace lontano verso il nord-ovest presso a poco alla latitudine di Babylon.

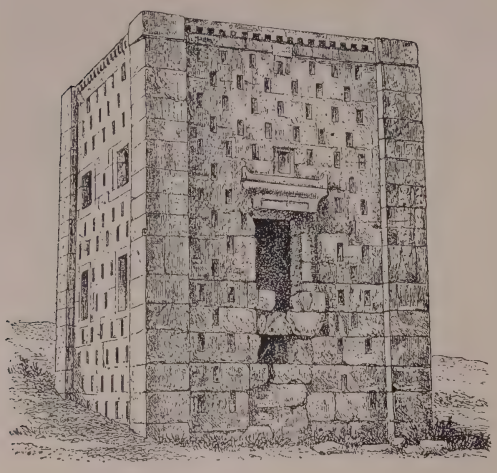


Fig. 175. Torre dei vigili di Nakši-Rustem. (Perrot-Chipiez da Dieulafoy).

In una terra altrettanto ricca in pietre quanto povera in legno non può recar meraviglia un'accurata utilizzazione del materiale in pietra. Tanto più deve apparire strano perciò che l'architettura persiana nel suo nucleo tuttavia non risalga di preferenza alla costruzione in pietra ma presenti piuttosto un'applicazione del legno e dell'argilla. Alla costruzione in legno sembrano doversi le colonne oltremodo sottili con la loro trabeazione bassa, di mattoni vengon fatte le mura, con lastre d'argilla smaltate vengono, almeno in gran parte, ricoperte le pareti (Susa). Una tale contraddizione non sarebbe stata possibile se l'arte fosse derivata stabilmente e spontaneamente dal genio del popolo. L'arte persiana è appunto di natura aulica ed indulge esclusivamente alla potenza dei re. Da ciò dipende la rarità degli edifici religiosi. Tuttavia non ne mancano. Al culto del fuoco persiano bastavano dei semplici altari come i due che si son conservati presso Nakši-Rustem, cioè dei dadi in pietra leggermente rastremati con delle colonne agli angoli, legate tra di loro per mezzo di un arco, e che sono adornati e coronati superiormente con una fila di merli che circonda il luogo per il fuoco. Probabilmente servivano al culto del fuoco anche le torri da altri ritenute tombe, la cui meglio conservata appunto

Fig. 176. Tomba di Ciro in Pasargade. (Perrot-Chipiez da Dieulafoy).

si trova presso le tombe di Nakši-Rustem (fig. 175) ed un'altra mezzo distrutta si trova in Pasargade non lontano dalla tomba di Ciro. Esse contengono un'unica camera alta. Esternamente gli angoli han la forma di pilastri sporgenti; le pareti, nelle quali si aprono una porta posta in alto e delle finestre, vengono coronate superiormente da una dentellatura alla maniera ionica; un tetto piatto si stende al di sopra.

Fig. 177. Tomba di Serse in Nakši-Rustem. (Fot. Stolze).

Sembra che questi altari e torri come luoghi del culto del fuoco si trovassero in istretto rapporto con le tombe vicine.

Fra le numerose tombe reali conservate si distinguono due tipi. L'uno è offerto dalla tomba di Ciro presso Pasargade che è chiamata dagli abitanti « tomba della madre di Salomone » (Mešhedi-maderi-Suleiman). Essa concorda con la descrizione di Arriano della tomba di Ciro, mentre Strabone (traendolo da Aristobulo) inesattamente qualifica la tomba come una torre. In mezzo ad una corte che una volta era chiusa da un porticato su i tre lati (colonne lisce con un toro scanalato come base) si

innalza una pesante sostruzione a gradini sulla quale, sostenuta da tre gradini più bassi, si eleva la tomba a forma di tempio, coperta al di sopra della cornice con un tetto a spioventi costituito di un solo gran blocco. Le forme architettoniche presentano la più grande semplicità, ciò che data l' altezza totale di soli m. 10,70 accresce l'effetto; il profilo severo delle cornici delle porte corrisponde all'antica architettura ionica. Avanzi di una costruzione immediatamente vicina appartenevano forse alla casa dei magi che erano a guardia della tomba.

Le tombe più recenti degli Achemenidi da Dario in poi presentano tutt'altro carattere. Come le facciate di tombe frigie e licie (fig. 168, 170, 171) esse sono scavate nella parete rocciosa. Mentre il re e i suoi più stretti parenti deposti in sarcofagi riposano nascosti in camere funerarie inaccessibili, tutta la parete esterna della tomba a roccia ha l'aspetto di una facciata a due piani. Nell'angolo della roccia presso Nakši-Rustem a 9 km. da Persepoli si trovano tre di queste tombe l'una accanto all'altra, contate dalla pianura, le tombe di Dario II, Artaserse I e Dario I, l'ultima sola contraddistinta dall' iscrizione; inoltre nella parete della roccia sporgente ad angolo retto si trova la tomba di Serse (fig. 177). Poichè qui mancava altro spazio, ai re del IV secolo Artaserse II e Artaserse III sono state assegnate le tombe nella roccia sovra la terrazza dei palazzi di Persepoli, e ciascuno l'ha al di sopra del proprio palazzo (fig. 178 h ed i). Una tomba incompleta che si trova al sud di queste può essere stata destinata forse all'ultimo degli Achemenidi. Tutte queste facciate di tombe presentano la medesima disposizione. Il piano inferiore ha l'aspetto di un alto portico ombreggiato. Tra i due pilastri angolari quattro svelte colonne sostengono un epistilio tripartito con dentellatura alla maniera ionica. Un fregio corona questo piano; nel gruppo delle tombe del V secolo esso è liscio, nelle due tombe più recenti è ornato di leoni gradienti. Nel mezzo, al di sopra delle colonne, si eleva il piano superiore. Un trono lungo a forma di letto i cui piedi sono uniti da una traversa riempie lo spazio; la traversa e il piano del trono sono sostenuti da lunghe file di uomini rappresentanti i popoli dell' Impero; sopra i piedi del trono posano i così detti liocorni. Al di sopra sul trono, alla sinistra su una gradinata particolare sta il re, a destra l'ara, mentre nell'alto si libra sulla scena di sacrificio l'immagine del buon dio Ahuramazda accanto al disco solare.

Accanto alle tombe i palazzi costituiscono il più cospicuo prodotto dell'arte persiana. Come nell'Assiria essi erano innalzati su piattaforme artificiali al di sopra della pianura, e come nell'Assiria ciascun re amava di collocare accanto alle costruzioni dei suoi predecessori un nuovo palazzo « apadhàna » e di acquistarsi così un titolo particolare di gloria. Questa condizione di cose appare chiaramente nelle rovine dei palazzi di Persepoli tanto spesso descritte e figurate, che vengono denominate dagli abitanti Tachti-Dšemšid (trono di Dšemšid). La città giaceva allo sbocco del Pulvàr nella pianura presso Istachr, ma la sua rocca fu collocata da Dario un po' più discosta presso la ripida parete della catena di montagne (fig. 178). Il materiale usuale per le costruzioni era un calcare cristallino bigio. Dario stesso si contentava di un piccolo palazzo F « tatšara », disposto alla maniera di un « ekàl » assiro (fig. 129); al vestibolo qui come sempre costruito a due navate e alla sala a colonne con le stanze adiacenti era aggiunta nel senso della larghezza una grande sala chiusa; (la piccola scala a sud è un'aggiunta di Artaserse III). A Dario succedeva come grandioso principe costruttore suo figlio Serse. Nella parte meridionale egli costruiva il palazzo G considerevolmente più grandioso, disposto secondo un piano simile ad F; solo mancava la

sala posteriore e perciò le stanze annesse erano di maggior ricchezza. Dinanzi all'atrio d' ingresso si distendeva una piattaforma con una rampa di scale da ciascun lato. Tuttavia questo palazzo non bastava allo spirito ambizioso di Serse, perciò egli poneva mano nella parte nord-ovest ad una costruzione più fastosa e più grande. Probabilmente appartiene a questa la celebre scala A che è così larga e comoda che

Fig. 178. I palazzi di Persepoli. Pianta.

dieci cavalieri in fila ne posson salire i gradini. Per quanto essa non sia legata al nome del re sembra tuttavia inscindibile dalla costruzione a porte B, collocata superiormente, che è attribuita a Serse per le iscrizioni, un edificio quadrato con uno spazio interno a quattro colonne le cui porte si aprivano verso tutti e quattro i lati; l'ingresso era alla maniera assira fiancheggiato e guardato da tori androcefali (cfr. fig. 137). Noi scorgiamo qui il modello dei « tetrapyla » siriaci tanto amati più tardi. La porta a destra conduceva al grandioso « apadhàna » E, uno sviluppo ulteriore del

« ekàl » assiro e dei più antichi palazzi persiani in quanto che al vestibolo a scale (D) le cui pareti erano coperte di solenni cortei a rilievo dovettero aggiungersi due atrî laterali aperti e ugualmente a due navate. Le colonne degli atrî aperti raggiungevano l'altezza di m. 19,50; le trentasei colonne della sala quella di m. 17. Ma la costruzione non fu mai condotta a fine, come lo prova la mancanza di qualsiasi maceria che invece ha completamente seppellito i palazzi F, L, M, in quanto che le travi di legno dei soffitti col loro pesante carico di argilla precipitando giù ricopriron tutto. Di fronte ai piani giganteschi di Serse il palazzo L, che verosimilmente è da riportarsi ad Artaserse I, appare veramente meschino, ed anche di Dario II si è conservato, a quanto sembra, solo il piccolo edificio a porte K. Tanto più magnifico quindi apparve

K F M E

Fig. 179. Veduta di Persepoli dalla tomba di Artaserse II. (Fot. di un principe persiano).

Artaserse II Mnemon (405-359) poichè da lui è stato costruito, secondo ogni probabilità, il celebre palazzo dalle cento colonne M la cui sala misura 68 metri quadrati. Esso non è stato sicuramente costruito da Dario che non dimenticava mai di legare agli edifici il suo nome. Se anche il piano è più semplice e le colonne più addensate che nel palazzo incompleto di Serse, tuttavia si mostra qui questo tipo di palazzo puramente persiano nel suo più alto perfezionamento. Fondamentalmente diversi dai palazzi assiri, giacchè piuttosto si riannodano agli ipostilî egizî, questi alti vestiboli e grandi sale con le loro colonne svelte e riccamente adorne offrono un quadro del tutto differente. Senza dubbio sono soltanto delle sontuose sale di ricevimento, e ci manca quindi la conoscenza delle stanze di abitazione. All'atrio dalle cento colonne seguiva il piccolo palazzo H di Artaserse III Ochos il quale sembra essere rimasto incompleto. La grande quantità delle colonne, le larghe scalinate libere, la pietra grigia, con le quali sono costruite tutte le parti fondamentali degli edifici, fanno di

tutto il piano di Persepoli una delle meraviglie del mondo. Tšihilminar (« quaranta colonne ») risuona il nome medievale (fig. 179). I palazzi furono incendiati nell'anno 330 da Alessandro il Grande.

Nei palazzi di Persepoli si può scorgere uno sviluppo in più elementi. Le colonne vengono sempre più riccamente modellate, i rilievi mitigano lo stile energico del periodo di Serse nei palazzi più recenti con un linguaggio figurato più mobile ed elegante. Anche il cerimoniale nelle rappresentazioni si modifica. Mentre i rilievi dei palazzi più antichi rappresentano costantemente il re in marcia, sotto Dario II (424-405) appare anche la figura del re sul trono che poscia diviene d'uso comune. Nella sala dalle cento colonne Artaserse II suole troneggiare sopra un palco a più piani, che è adornato con rappresentazioni dei popoli vinti o delle guardie del corpo, sotto un baldacchino decorato di leoni e di liocorni. Bene a ragione si scorge in questo mutamento un' influenza della maniera figurata egizia in cui il re appare in mezzo a una cornice assai simile. All'Egitto richiama anche l'ornamento del capo di un uomo alato con lungo vestito su un pilastro di Pasargade (fig. 180). Esso appartiene ad un castello innalzato su una potente sostruzione a quadri Tachti-Suleiman (« trono di Salomone ») non lontano dalla tomba di Ciro e del quale si sono conservati più pilastri ed anche un'alta colonna liscia. Tanto le iscrizioni dei pilastri quanto l'iscrizione di quel rilievo, abrasa modernamente, nominano Ciro il re, l'Achemenide. La designazione di Achemenide che Ciro il vecchio non porta mai, il titolo di re invece che di re dei re, le particolarità recenti della scrittura cuneiforme, il carattere più elegante della figura che si distingue abbastanza dai rilievi più antichi e finalmente quell'adornamento egizio del capo escludono, secondo l'Andreas, l'ipotesi che si tratti del fondatore dell'Impero e richiamano piuttosto a Ciro il giovane, al ribelle fratello di Artaserse II.

Fig. 180. Pilastro di Ciro in Pasargade. (Fot. Stolze).

Accanto a Persepoli, troppo appartata per la politica mondiale dell'Impero persiano, e la quale era abitata dai re solo transitoriamente, spetta la dignità di residenza principale a Susa, la quale era collocata nell'antica pianura dell'Elam sotto le pendici dell'altipiano. Anche qui Dario aveva già costruito un forte castello, ed esso rimase la sede più nobile dei suoi successori. Tuttavia i cumuli di rottami che sono stati accuratamente esplorati non risalgono troppo in dietro. Gli avanzi architettonici permettono poco più che la restaurazione ideale del palazzo che Artaserse II aveva innalzato sopra le rovine di un edificio più antico. Il palazzo si elevava anche qui su un'alta piattaforma ed era circondato su tre lati da un saldo muro di difesa. Una gradinata gigantesca conduceva nel primo cortile che era contornato da porticati adorni di figure di animali. Di fronte alla gradinata si innalzava come in Persepoli una grande costruzione a porte e conduceva al secondo cortile nel quale stava la sala

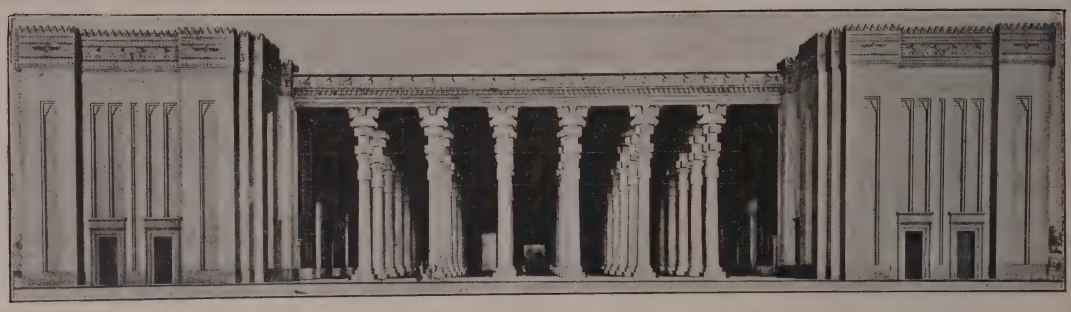


Fig. 181. La grande sala in Susa (secondo la restaurazione di Dieulafoy).

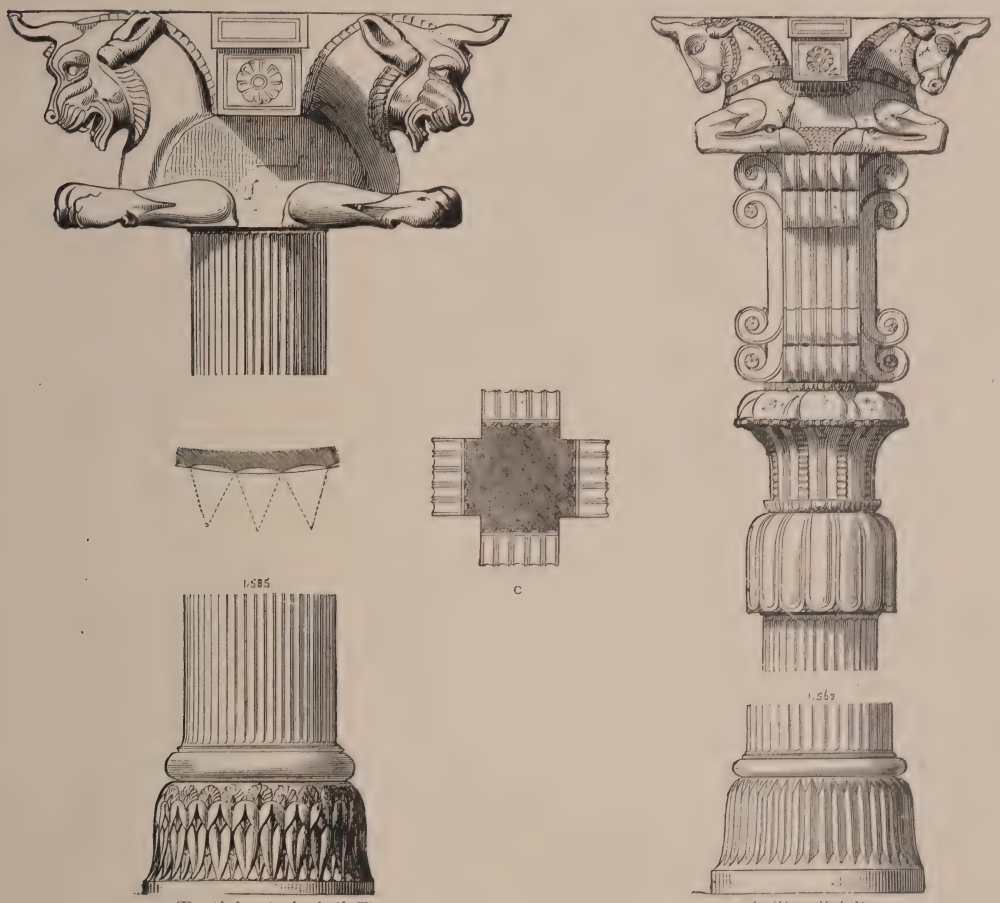
del trono del re disposta in modo simile a quella di Serse in Persepoli (fig. 178 E). La splendida impressione di questa sala sontuosa, quale la ricevette nel 387 l'ambasceria spartana sotto la guida di Antalcida, tenta di ridarla una restaurazione (fig. 181). Le colonne mostrano quella medesima ricchezza di forme che hanno nel palazzo delle cento colonne dello stesso re in Persepoli. Ma la decorazione in Susa, a differenza di Persepoli dove predominano i rilievi, era costituita essenzialmente da mattoni smaltati di varia colorazione: un perfezionamento di quella maniera decorativa adoperata in Babilonia e in Assiria solo per singole parti. Degli esempî conosciuti, un fregio di leoni gradienti su fondo grigio-verde circondato da una ricca fascia ornamentale (cfr. fig. 121) e un fregio di guerrieri marcianti divisi a cinque a cinque da un pilastro su fondo verdastro-azzurro, l'ultimo attrae particolarmente la nostra attenzione (Tav. III). Allo schema antico delle figure col torace di prospetto e le gambe e la testa di profilo si è sostituito quello della figura interamente di profilo; i vestiti riccamente ornati e rigidamente stirati mostrano, per lo meno nelle ampie maniche, una disposizione di pieghe alquanto più libera. Tenendo la lancia con ambedue le mani dinanzi a loro, armati di arco e turcasso, grandi al naturale « gli immortali » immagini parlanti dell'incrollabile fedeltà militare s'avanzano saldi e sicuri: pur con tutta la loro uniformità fanno un'impressione imponente. Tutti questi lavori in argilla smaltata rivelano una grande capacità tecnica, un'abile limitazione a poche forme e ad un raffinato senso del colore. Ma essi mostrano anche un progresso nella giusta rappresentazione della natura. Si deve elogiare questo esclusivamente come merito degli artisti persiani? O si deve ricordare che il paese della Susiana sin dall'antichità godeva di una ricca civiltà indigena molto più della Persia? Difatti dell'antico periodo elamitico di Susa sono di recente venuti alla luce avanzi di colonne e di mattoni smaltati (pag. 49). Oppure qui l'influenza greca è divenuta in qualche modo vitale? Le circostanze di tempo e la presenza più volte ricordata di Greci alla corte persiana non escludono per lo meno una tale congettura.

L'architettura persiana, come è stato già osservato, non presenta alcun carattere unitario. Il piano dell' « apadhàna » è un perfezionamento della casa a « chilani » ittita accolta dagli Assiri. I portoni con i loro tori androcefali, sebbene in una particolare trasformazione, sono tolti a prestito al pari dei motivi principali dell'ornamentazione (corona merlata, margherite, palmette e bocciuoli) dall'arte babilonese-assira. La ricca applicazione ora di rilievi colorati (Persepoli) ora di mattoni smaltati (Susa) ha anche là il suo modello. La trabeazione e la cornice delle porte, inoltre il robusto ovulo concordano con l'uso dell'arte ionica, ma certamente deve essere osservato che

DUE « IMMORTALI » NEL PALAZZO DI ARTASERSE II IN SUSA.

Mattoni smaltati. (Swenigorodskoi).

questa ha accolto in sè anche elementi stranieri asiatici. Le gole ornate con serie di foglie erette sopra le porte richiamano l'Egitto. Un'impronta del tutto particolare invece la danno all'architettura persiana le colonne (fig. 182). Le loro basi hanno la forma di calici rovesciati ricoperti di foglie aguzze cadenti in giù in un'esecuzione più o meno ricca; i fusti oltremodo snelli, alti circa dodici diametri, portano una ricca e delicata scanalatura (32-52 canali; nelle tombe rupestri esse appaiono da per tutto lisce). Come capitello servono due avantreni di liocorni o di tori addossati. Quella coi liocorni sembra essere la forma più antica, poichè si trova solamente nel palazzo di Dario



a (Portici esteriori di E) c b (Propilei B)

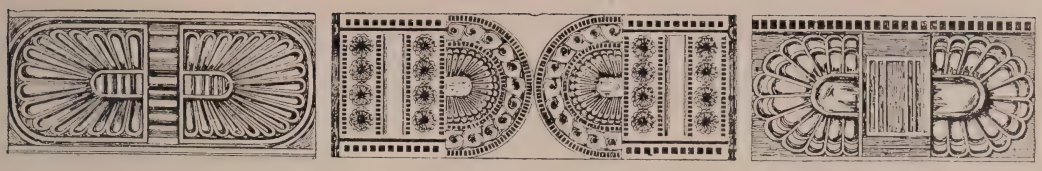
Fig. 182. Colonne dei palazzi di Persepoli (cfr. fig. 177-179).

(fig. 178 F) e nei porticati esteriori del grande « apadhàna » incompleto di Serse (E, fig. 182 a). Il capitello è qui collocato, in maniera non soddisfacente, immediatamente sul tronco delle colonne. Il medesimo genere di connessura appare nelle colonne di tutte le tombe rupestri, ma qui dalla tomba di Dario in poi il capitello a toro prende dovunque il posto del capitello a liocorno. Il capitello a toro rimane dal tempo di Serse la sola forma in uso, ma nelle colonne libere ora si unisce al tronco regolarmente per mezzo di un membro intermedio bipartito (fig. 182 b). Sopra il fusto della colonna si rovescia anzitutto un cesto di foglie piatte ricadenti che ricorda l'ovulo ionico primitivo (fig. 276) e il capitello eolico (fig. 278 a). Al disopra si eleva un

capitello a palma alla maniera egizia (fig. 50). Il passaggio da queste forme rotonde al capitello oblungo a tori è dato da un membro quadrangolare (fig. 182 c) che sporge innanzi da tutti e quattro i lati delle volute doppie verticali che l'arte assira e l'arte ionica conoscono invece orizzontali (fig. 127). Questo sovrapporsi di forme diversissime e inoltre di forme così contrastanti, come è la voluta verticale, accresce certamente l'altezza delle colonne e produce un ricco effetto, ma tuttavia fa sentire la completa mancanza del senso per le forme organiche. L'insellatura tra i colli degli animali del capitello porta una barra leggermente ornata che serviva come sostegno delle lunghe travi del soffitto; il soffitto stesso consisteva in travi che portavano un erto strato di argilla. Le svelte colonne e gli intercolumnî ampî sembrano indicare un'originaria architettura in legno; qualche forma particolare si spiegherebbe nel miglior modo pensando ad una rivestitura in metallo di un nucleo di legno.

Così l'arte persiana rivela una grande capacità di accogliere elementi estranei e di intrecciarli variamente. Ma essa non perde con ciò la sua vigoria, piuttosto rimane un suolo fecondo per la civiltà futura dell'Oriente.

Più volte le nostre considerazioni ci hanno di già condotto a ricordare l'influenza greca sovra i popoli antichi dell' Oriente. Sulla costa occidentale dell' Asia Minore si stabilivano già da lungo tempo questi contatti reciproci, le isole del mare Egeo offrivano i ponti naturali tra l'Oriente e l'Occidente. Le terre circondanti questo mare di isole costituiscono la Grecia vera e propria, la quale rielabora per suo conto le ispirazioni tratte dall'Oriente e restituisce ad esso più di ciò che ha dato.



a (Micene, avorio) b (Tirinto) c (Micene)

Fig. 183. Ornamenti a fregio micenei. (Confr. pp. 101, 104).

B. — GRECIA

LARGAMENTE aperto, accessibile da tutti i lati era il mondo greco, che abbracciava da ogni parte le isole del mare Egeo e si estendeva verso Occidente fino alle coste della Sicilia. Che i più antichi abitanti di queste regioni si trovassero in rapporto più o meno stretto con l'Oriente e con l'Egitto lo facevano già da lungo tempo riconoscere scoperte e notizie isolate. Ma il popolo greco ha saputo come nessun altro sciogliere questa dipendenza ed innalzarsi ad una libera autonomia. Le radici della sua esistenza appaiono nascoste, i fiori e i frutti meravigliosi sono visibili. Questa osservazione si fa su tutti i campi della sua civiltà. Nel momento in cui negli Elleni si rafforzò la coscienza che la bellezza umana e l'umana virtù sono un dono degli dèi benigni e la loro cura un culto religioso in modo che impressero tratti essenzialmente etici nelle figure della divinità, essi posero definitivamente un termine al passato e aprirono alla civiltà delle vie completamente nuove. La loro tradizione storica stava in contrasto con i principî naturali della loro esistenza. Essi parlavano del loro passato come di un mondo estraneo. La civiltà ellenica ha nascosto la sua origine sotto uno strato molto più profondo di quello degli altri popoli.

Così anche l'arte greca ha cancellato le tracce della via faticosa che per secoli aveva percorso e desta facilmente l'impressione che essa al pari della figlia di Zeus sia balzata perfetta fuori della fantasia di un artista. Infatti nel corso dello sviluppo spariron le tracce dei primi stadî e si oscurò il ricordo dell'origine dell'arte. Quando un popolo si allieta di un'arte vitale non ha più il desiderio e la pazienza di investigare la via faticosa e sassosa per la quale ha dovuto erpicarsi. Anche quando è giunto sul culmine lo attraggono nel volgere uno sguardo indietro al passato solo delle vette simili. Così sono trascorsi dei millennî prima che l'attenzione fosse tratta ai principî elementari dell'arte, agli strati di periodi di civiltà da lungo tempo sepolti, e prima che si afferrasse la loro importanza per lo sviluppo ulteriore. Solo ai dì nostri è discesa una luce maggiore anche in questa oscurità. Soprattutto per le scoperte di Enrico

Schliemann e dei suoi successori, scoperte che fanno epoca, noi siamo ora meglio edotti sulla preistoria dell'arte greca. Essa si distende per tutto il II millennio e risale persino al III. Noi facciamo qui astrazione dalle tracce di un'epoca neolitica con utensili in pietre e vasellame bruno che era ornato di disegni incisi (pag. 6-7). Gli strati di civiltà più vicini a questo quali sono stati recentemente esplorati per la prima volta in Creta e in singoli luoghi del continente greco ci traggono ancor sempre molto in dietro nel III millennio, sino a che essi cedono il posto ai documenti di una civiltà più recente e più ricca dalla quale si lascian dedurre delle fila più salde fino alla civiltà e all'arte propriamente greca.

I. — L'ARTE EGEA.

Estensione dell'arte egea. — Nel II millennio, durante la così detta età del bronzo (p. 8), sorge dal complesso di questa civiltà in una cerchia topograficamente determinata una maniera artistica che dal primo luogo di ritrovamento, luogo favorito del mito greco, si suole chiamare arte micenea. Più adatto sembra il nome d'arte egea, poichè il suo dominio si estende sopra tutto l'arcipelago egeo e sulle coste orientali della penisola greca. Delle particolari influenze si possono seguire ancor molto più in là ad occidente sino nella Spagna, ad oriente sino a Cipro e nell'Egitto. È vero che le sedi principesche di Micene, di Tirinto nell'Argolide, l'acropoli di Arne nella Beozia, le tombe di Micene, di Vaphió (Faride o Amicle) nella Laconia, di Spata e di Menìdi (Erchia e Acarne) nell'Attica, di Orcomeno nella Beozia e inoltre il sesto strato di Troia sono testimonianze principali di una determinata corrente artistica che si può denominare micenea; ma l'esplorazione intrapresa energicamente di recente dagl' Inglesi, tra cui primeggia A. J. Evans, e dagl' Italiani, di cui fu guida luminosa F. Halbherr, nell'isola di Creta, la sbarra meridionale dell'arcipelago greco, ha dischiuso più ampio orizzonte verso il passato e rivelato un centro di antichissima arte che può perciò pretendere di dare a tutta questa civiltà il nome più ampio di egea. I nomi di cretese e di miceneo meglio rimangono limitati alle sue manifestazioni particolari.

Arte egea primitiva (III millennio). — Il tratto più caratteristico dell'antico strato di civiltà che distinguiamo con questo nome consiste nel fatto che gli edifici non sono costruiti con linee rette ma curve e sono formati dalla sovrapposizione di rozzi blocchi senza cemento. Delle mura fondamentali di tali capanne di forma rotonda o ellittica, talvolta divise in singole camere in maniera ugualmente rozza e circondate di un muro ellittico, si sono ritrovate tanto in Creta quanto sul continente. Ad esse corrispondono delle tombe rotonde a cupola, imitazione delle case dei vivi; delle piccole tombe sono venute alla luce nell'isola di Siro, delle grandi, le quali racchiudevano sino a cinquanta scheletri, nella parte meridionale di Creta presso Gortina e presso Festo, ma in nessun luogo tanto ben conservate che si lasci riconoscere la costruzione della cupola da un materiale così imperfettamente preparato.

A queste costruzioni rotonde si accompagnano vasi di argilla di vario genere. In Creta per la prima volta degli ornamenti lineari bianchi dipinti prendono il posto di quelli incisi (fig. 19); poscia appare la ruota che rende possibile con l'aiuto di una argilla più fina di preparare un vasellame più perfetto e sottile, al quale a poco a poco

una vernice sempre più splendente dà impermeabilità e aspetto migliore; è la prima volta che appare questo ritrovato così importante per la ceramica greca. Inoltre non mancano prove che già in questo periodo primitivo Creta mantenesse delle relazioni con l'Egitto dell'Antico Impero; sembrano condurre a questa conclusione delle forme di vasi, degli idoli e particolarmente alcuni sigilli.

Arte cretese antica (principio del II millennio). — Il periodo seguente è diviso da quell'età primitiva da un profondo iato e la sua cronologia è determinata in complesso da una statuetta egizia della XII dinastia (2000-1788) trovata in Cnosso. La differenza si rivela nel modo più evidente nell'architettura. Sono sparite tutte quelle forme

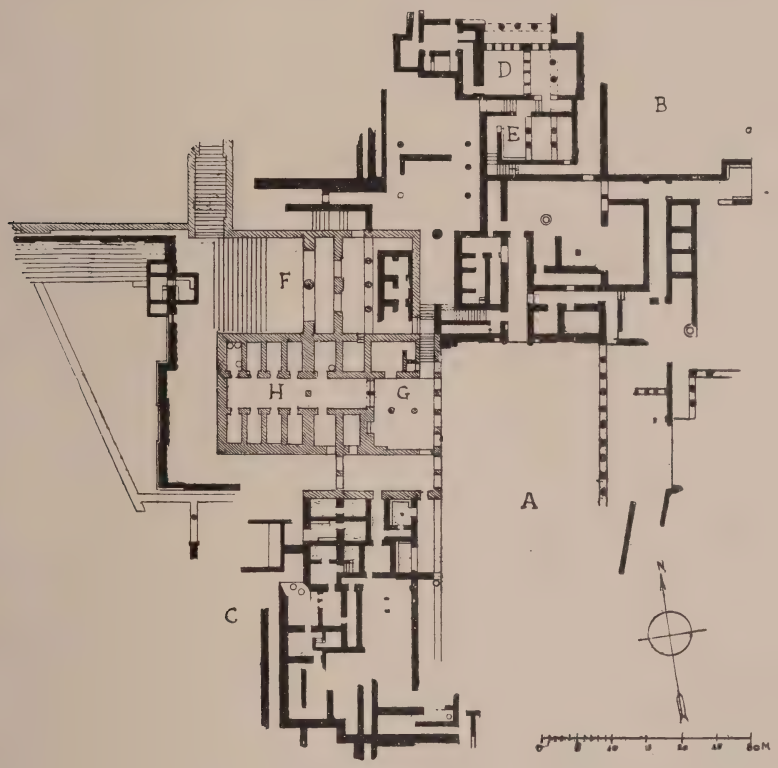


Fig. 184. Palazzo in Festo. (Halbherr-Pernier).
(Le parti più antiche sono nere, le più recenti sono tratteggiate).

struttive rotonde e quei rozzi blocchi ed han lasciato il posto a piante rettangolari quadrate od oblunghe. Le mura principali sono ben connesse con blocchi scalpellati; la parte superiore dell'edificio è costituita di legno, di pietre e di argilla, le soglie e gli stipiti delle porte di pietra. In questa maniera son costruiti i grandi palazzi scoperti a Cnosso, a Festo, ad Haghia Triada e le notevoli case ritrovate in Zakro. Più chiaro del grande palazzo di Cnosso, spesso rinnovato e a più strati, è il piccolo palazzo di Festo (fig. 184). Una corte lastricata (A) alla quale sono annesse anche altre corti (B, C) forma regolarmente il centro dell'edificio, (in Cnosso essa è lunga metri 52,50 e larga la metà). Il palazzo stesso consiste di un insieme variamente legato di camere, passaggi, magazzini, scale, mentre mancano delle grandi sale. Particolarmente caratteristiche sono le sale a pilastri (D, E); il loro spazio principale è in

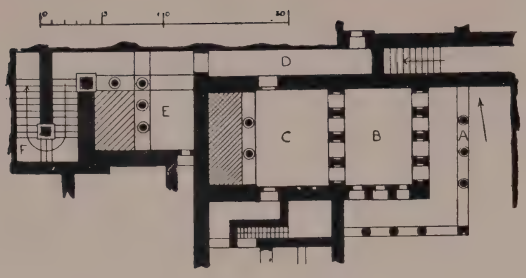


Fig. 185. « Sala delle doppie asce » in Cnosso. (Evans e Dörpfeld).

parte delimitato da pareti piene, in parte da pilastri, tra i quali delle ampie aperture permettono l'ingresso all'aria e agli uomini. Dinanzi a questi lati aperti sono disposti degli atrî a colonne che alla lor volta o si aprono verso l'esterno o verso lucernaî (cfr. fig. 185 A-C). Così era creata una bella stanza divisa in varie parti con ingresso graduato di luce (fig. 186): la si è paragonata ad una tenda la cui copertura superiore all'intorno sia rialzata e appuntata. Un'altra stanza di tipo particolare è offerta da Cnosso (fig. 187, cfr. fig. 184 accanto a D). Un paio di gradini tra alcuni pilastri conducono nel vestibolo A, con dei banchi di pietra lungo le pareti. Di qui si apre una doppia porta nella stanza B, la quale non è troppo grande. Anche qui dei banchi sono disposti lungo le pareti, ma nel mezzo della parete principale sta un trono in pietra di forma caratteristica (fig. 188), l'unico oggetto che può dare un'immagine della suppellettile del palazzo. Di fronte un paio di gradini conducono giù ad un luogo più basso che serviva come pare da giardinetto e che illuminato superiormente è separato per mezzo di due colonne ed una balaustrata dalla stanza dei sedili. Così si era creato uno spazio tranquillo e piacevole.

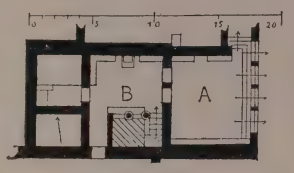


Fig. 187. Stanza e giardinetto in Cnosso. (Evans).

Fuori del palazzo si trova di solito un cortile con dei gradini a sedili per adunanze (cfr. fig. 184 a sinistra). Una costruzione a porta divisa nell'interno da un'unica colonna mediana (cfr. fig. 184, presso C) conduce al palazzo stesso. Questo offriva già un particolare aspetto per ciò che racchiudeva un'intera serie di piani; in Cnosso

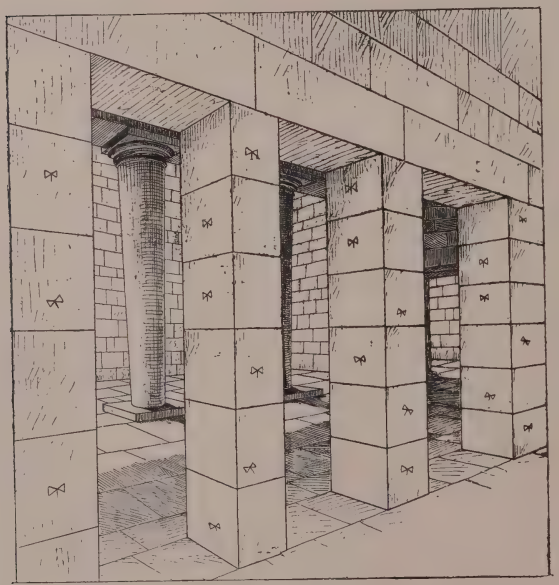


Fig. 186. Dalla « Sala delle doppie asce » in Cnosso. (Veduta da A verso C).

Fig. 188. Trono di marmo in Cnosso.

eran quattro che si adattavano al terreno leggermente digradante. A questi erano connesse una volta le scale a chiocciola in pietre ben aderenti che univano tra loro i piani e alle quali non mancava persino all'occasione nella curva l'ornamento di una colonna (fig. 185, F). Quindi la presenza di più piani ha condotto alla disposizione di quei numerosi lucernaî che portano luce ed aria tanto alle scale quanto alle sale e agli ingressi (fig. 185-187). Nei piani inferiori si trovavano gli estesi magazzini nei quali erano conservate le provvigioni e i tesori degli antichi principi: gl'ingressi sono adiacenti agl'ingressi, e i magazzini sono talvolta riempiti di grandi vasi di argilla, talvolta provveduti nel pavimento di ripostigli segreti, disposti spesso l'uno sopra l'altro in maniera ingegnosa, giacchè, riempiti al di sopra con granaglie, erano ben adatti a sottrarre nei loro compartimenti inferiori oggetti preziosi agli sguardi invidi e alle mani furtive. Una tale precauzione era tanto più richiesta in quanto che questi palazzi cretesi antichi mancavano di qualsiasi muro di difesa o fortificazione: testimonianza della sicurezza nella quale il popolo dell'isola dominatore del mare viveva rispetto all'esterno ma anche della pace interna della quale potevan godere i singoli principati soltanto in conseguenza di un energico governo generale (il mito ricorda il nome di Minosse).

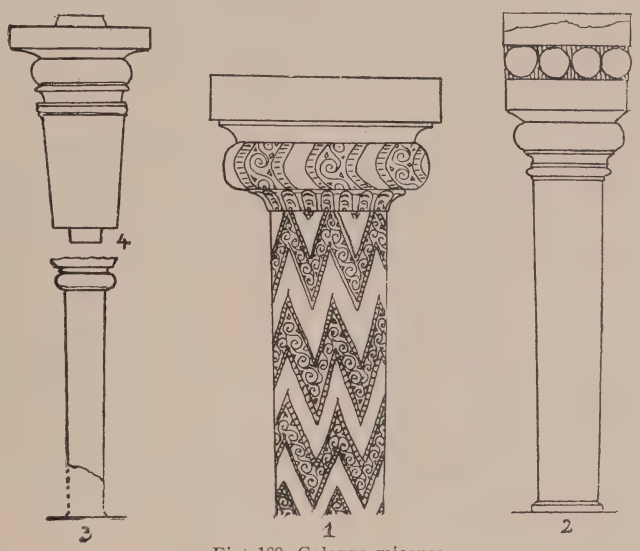


Fig. 189. Colonne micenee.

1. Dal così detto « Tesoro di Atreo » in Micene. 2. Dalla « Porta dei Leoni » in Micene. 3. Da un rilievo in avorio di Menidi. 4. Colonnina in avorio da Spata.

Ai tratti più notevoli dell'architettura cretese antica appartiene il frequente uso delle colonne. Noi le troviamo come sostegni dell'architrave negli edifici a porte, negli atrî aperti, nell'interno delle camere ed anzi forse essi sono già stati adoperati in Cnosso come un elemento puramente decorativo per la partizione di una parete. La Troia preistorica (fig. 159) non conosceva ancora la colonna. Nell'arte ittita ci si è presentato, ma solo tardi, un simile uso delle colonne negli atrî d'ingresso (pag. 59 e ss.); la larga applicazione delle colonne è già propria dell'architettura egizia antica. Solo (per quanto si può dalla colonna micenea più recente trarre conclusioni su quella antica cretese) la costituzione della colonna egizia è completamente differente da quella della colonna cretese; lì si tratta di colonne in pietra con motivi vegetali nel capitello, qui di colonne in legno con forme di capitelli del tutto differenti. La colonna egea infatti è costantemente di legno (una di cipresso è conservata in Cnosso). Essa si innalza sopra una base piatta in pietra, di cui si sono conservate le simili in Troia, Cnosso e Tirinto (fig. 199). Inoltre si rivelano come generali caratteristiche della colonna, con qualche differenza nei particolari (fig. 189), che il suo tronco liscio è più grosso nell'alto (ciò che è spiegabile in colonne di legno, si pensi ai piedi delle nostre tavole e sedie) e che il capitello è formato di una gola con un cuscino al di sopra, ciò che richiama

certi tipi di capitelli dorici primitivi (fig. 258). Poscia segue o una lastra di copertura quadrata o immediatamente la trave dell' epistilio in legno sulla quale poggiano le testate rotonde delle solive del tetto (cfr. fig. 194) e finalmente al di sopra lo strato d'argilla del tetto piatto protetto all' intorno da assi (pag. 80, 90). Per quanto noi possiamo vedere, nella colonna abbiamo un' importante creazione dell' arte cretese antica.

Il grado a cui era giunta l'arte figurata si apprende a conoscere dai bei vasi in steatite lisci o ornati di rilievi che, per lo meno in parte, sembrano risalire a questo primo periodo. Il medesimo vale degl' intagli in avorio, delle figure in porcellana (ad esempio di una donna con serpenti trovata a Cnosso), mentre nelle isole settentrionali appartengono a un periodo più antico degl' idoli assai primitivi in marmo (fig. 190). Ma il più diffuso e il più caratteristico prodotto dell' industria cretese antica sono i vasi detti di Kamáres dal primo luogo di ritrovamento. Sulla vernice dei vasi (pag. 92) i quali hanno forme assai differenti son dipinti degli ornamenti di vario genere,

Fig. 190. Idoli delle isole. Marmo. Berlino.

Fig. 191. Vaso del tipo di Kamàres. (Mon. dei Linc.).

ma tratti in gran parte dal mondo vegetale (fig. 191). La finezza del vasellame e lo splendore policromo della decorazione danno testimonianza evidentissima del senso artistico degli antichi cretesi.

Finalmente merita di esser ricordato che sicure tracce di modesti sacelli si possono indicare nel palazzo di Festo, presso Palecastro e nella grotta di Zeus sul monte Dicte.

Tombe a fossa di Micene (prima metà del II millennio). — In Creta finora non sono state ritrovate tombe considerevoli del periodo antico; perciò non si può dire una volta per sempre se si sia mantenuta e perfezionata l'antica forma a cupola (pag. 92) o se anche in Creta fossero comuni quelle tombe a fossa che noi troviamo a Micene e che sicuramente appartengono al medesimo periodo. Sull'acropoli di Micene, immediatamente dietro la Porta dei Leoni, lo Schliemann poneva allo scoperto in un luogo che giaceva fuori dell'originario giro delle mura un gruppo di tombe assai profondamente scavate che destano alto interesse per il loro contenuto, una ricca suppellettile d'oro. Esse non appartengono tutte al medesimo tempo, un paio (il n. 4 e 5 dell' usuale numerazione) sembrano piuttosto, per il genere e lo splendore dei tesori in esse ritrovati, discendere tanto più in basso da costituire il passaggio al

Fig. 192. Brattee d'oro da Micene. Atene.

periodo susseguente e debbono essere trattate con maggior ragione insieme a questo. Nelle tombe più antiche sono particolarmente frequenti delle lamine rotonde sottili di oro impresse a matrice che han servito all'ornamento di abiti (fig. 192). Egregiamente adattate alla linea circolare appaiono farfalle (a) e polipi (c): questi ultimi sono un motivo prediletto di tutta l'arte. Ma le più numerose sono le ornamentazioni a spirale (b), dagli intrecci variamente ingegnosi e per lo più pieni di buon gusto, le quali ritornano anche nell'altra suppellettile decorativa. Qui è chiaro il rapporto con l'ornamentazione a spirale dell' Europa centrale nell'età del bronzo (pag. 9), e con ciò si spiega insieme che questa ornamentazione sia in Creta sconosciuta come nella penisola greca sono sconosciuti i motivi vegetali dell'arte di Kamàres (fig. 191). Tuttavia le forme sulle quali questi oggetti venivano preparati col martellamento sono fatte di steatite, pietra comune in Creta, non usata invece in Grecia. Si sono trovate in quelle antiche tombe anche delle maschere in lamina d'oro, che secondo un costume assai diffuso, e accertato ad esempio anche per l' Egitto, venivan poste sul viso dei cadaveri: tentativi poco riusciti di riprodurre i tratti dei defunti. Così bastano già queste tombe antichissime per ispiegare l'epiteto omerico di « Micene ricca d'oro », epiteto a cui tuttavia dovette avere ancor maggior diritto nel periodo seguente.

Architettura micenea, case e mura (metà del II millennio). — In questo periodo seguente noi troviamo Creta e il continente greco ancor più strettamente legati tra di loro, e per quanto non si possa dire che quest'ultimo prenda il sopravvento, tuttavia per l'importanza maggiore che assume può sembrare adatta per questo periodo la denominazione particolare di « miceneo ».

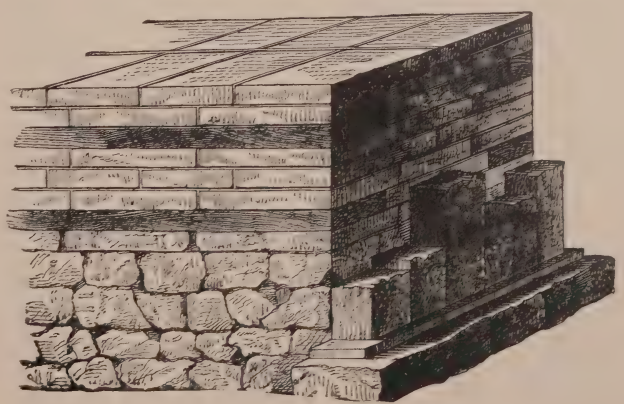


Fig. 193. Angolo di muro in mattoni crudi con travi di legno. Troia. (Dörpfeld presso Schliemann).

I materiali più in uso per la costruzione divengono, nella Grecia europea come nella Mesopotamia e nell'Asia Minore, in contrasto per altro con le mura in pietra di Creta (pag. 93), i mattoni d'argilla cotti al sole. Le mura che ne venivano formate erano rafforzate da travi

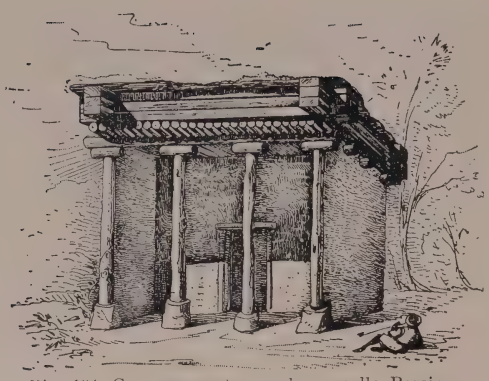


Fig. 194. Casa campestre moderna nella Persia. (Durm da Dieulafoy).

di legno collocate orizzontalmente, erano chiuse agli spigoli da assi in legno perpendicolari ed erano protette contro l'umidità e le intemperie da uno zoccolo in pietra, da un rivestimento delle pareti e da un tetto piatto ampiamente sporgente (fig. 193). Delle colonne in legno e un soffitto di assi cilindrici (cfr. fig. 172) con un alto strato d'argilla al di sopra completano l'edificio di una casa i cui elementi fondamentali si sono conservati fino ad oggi specialmente nell'Asia Minore e nella Persia (fig. 194). Ma accanto alla tecnica della costruzione in mattoni si era già ben presto sviluppata un'abile tecnica nel lavoro della pietra nella quale noi ci siamo incontrati anche in Creta. Tuttavia poichè là si trattava di palazzi liberi e di luoghi aperti (pag. 95) ed invece nella Grecia, tanto suddivisa e probabilmente martoriata da guerre intestine, si trattava di acropoli fortificate, così lo sviluppo è differente. Ciò appare particolarmente nella costruzione delle mura. Dei blocchi rozzi della maggior grandezza possibile erano collocati l'uno sopra l'altro per le mura dell'acropoli, gli spazî intermedî erano riempiti di piccole pietre, tutti gli interstizî con argilla (fig. 195). Più tardi si ascrissero queste potenti ed informi costruzioni ai giganti del periodo mitico, ai Ciclopi, nello stesso modo in cui oggi le mura greche antiche sono spesso qualificate come opere dei giganti. Tuttavia a poco a poco i blocchi dai molti spigoli furono accuratamente scalpellati e spianati nella parte anteriore ed adattati così ad un collegamento abbastanza artistico e bello (« mura poligonali », fig. 196). Dei tratti di tal genere appaiono già nelle mura recenti di Micene, tuttavia questa tecnica è propria prevalentemente solo dell'età più tarda, del periodo ellenico. Allora valeva come un'invenzione dei Lesbî quella dell'ottenere per mezzo di un'impronta in piombo degli spigoli dei blocchi poligonali la forma per la lavorazione delle pietre adiacenti (canone lesbio). Queste mura poligonali ricevevano la loro saldezza non più solamente dal peso dei singoli massi, ma in parte dalla precisione del loro collegamento (senza alcun cemento) e in parte dal fatto che

Fig. 195. Mura ciclopiche di Tirinto. Rampa alla porta orientale dell'acropoli con torre.

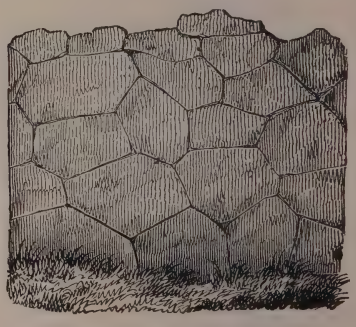


Fig. 196. Muro poligonale. Micene (secondo Gell).

ciascun singolo blocco poligonale in questa connessura fatta con maggiore arte (spigolo su spigolo, e connessura su connessura) è di per se stesso un membro di un sistema di archi diversi che si scaricano e si sorreggono reciprocamente. Nella Troia del periodo miceneo le poderose mura dell'acropoli, che qui già in contrasto con le costruzioni della Grecia sono inclinate, si avvicinano già molto alla costruzione a quadri; questa appare anche regolarmente nelle mura poligonali alle estremità e agli angoli per servire di saldo sostegno contro la pressione di quegli archi.

Nell'interno delle salde mura dell'acropoli, le quali quasi sempre si presentano come rivestimento di un declivio della roccia esistente al di dietro, sogliono estendersi dei lunghi corridoî (cfr. fig. 198 C, R) disposti con grossi blocchi, secondo il sistema degli strati aggettanti, in un'apparente volta a sesto acuto. Dei passaggi similmente costruiti si aprono di là in magazzini disposti a mo' di casematte (B e P) che corrispondono ai magazzini cretesi (pag. 95): così in Tirinto (fig. 197) e in Micene.

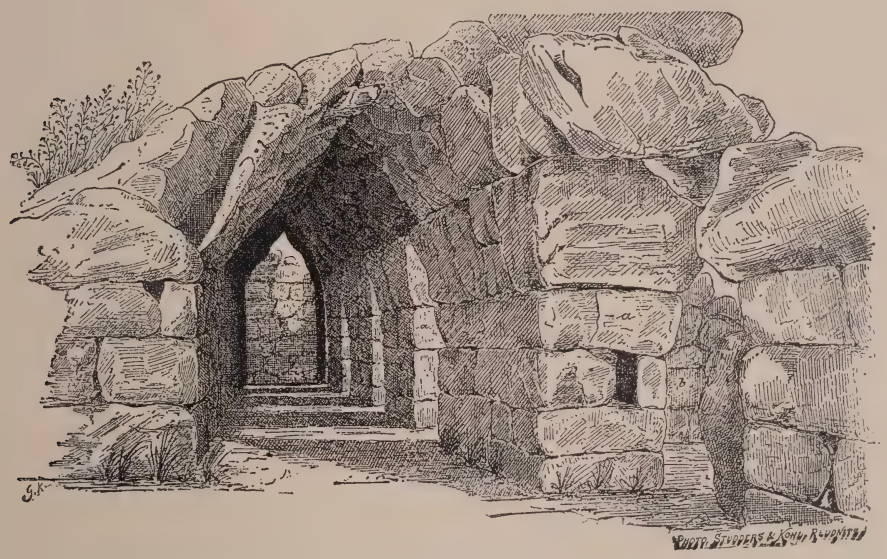


Fig. 197. Passaggio a volta nelle mura dell'acropoli di Tirinto, fig. 198 C. (Dörpfeld presso Schliemann).

Un'applicazione assai particolare delle mura poligonali l'han fatta in periodo preistorico nella Beozia i Minî, la stirpe alla quale appartenevano gli Argonauti, in quanto che essi tagliarono con tre canali saldamente arginati la palude Copaide che abbracciava all'incirca 240 km². di estensione e regolarono così l'afflusso delle acque guadagnando delle ampie distese di terra fertilissima. È questa per la precisione dell'ordinamento e per la grandiosità dell'esecuzione un'opera meravigliosa dell'antica idraulica, la cui restaurazione è riuscita solo ai giorni nostri.

Palazzo miceneo. — Il palazzo miceneo tende a fini diversi da quelli del palazzo antico cretese (pag. 93 e ss.). Si tratta di abitazioni più modeste, ma meglio disposte, di dinastie minori, più di rocche che di palazzi, ai quali già per il saldo e non inutile ampio giro di mura dell'acropoli erano imposti confini più limitati. La disposizione in aspetto semplice ci si presenta nella dimora principesca di Tirinto (fig. 198). Qui il palazzo occupa la metà meridionale della bassa collina dell'acropoli

circondata di mura ciclopiche, e presenta una chiara distribuzione dei vani. Quando si è salita la rampa protetta da una torre (Δ, fig. 195) si giunge finalmente per una via

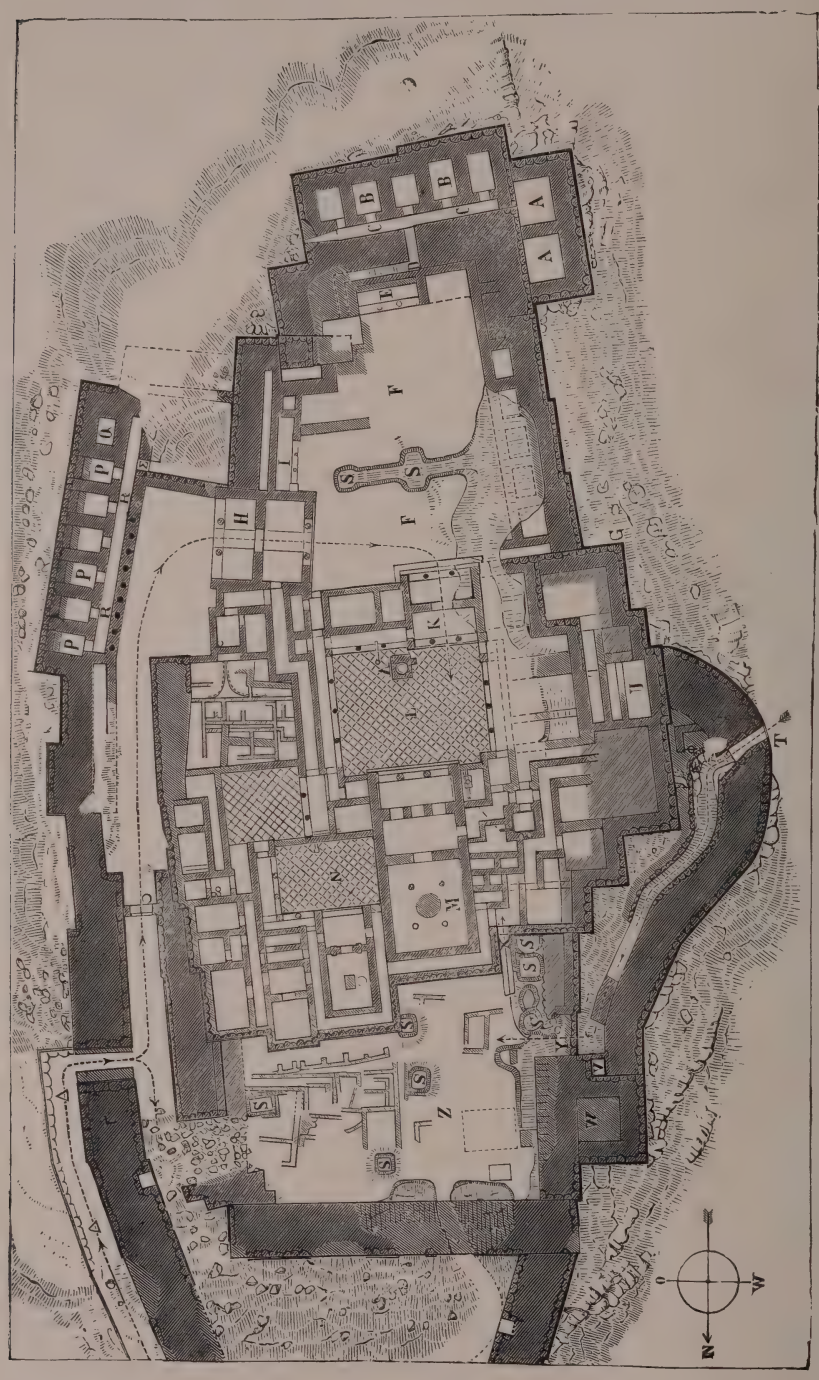


Fig. 198. IL PALAZZO SULL'ACROPOLI DI TIRINTO (Dörpfeld presso Schliemann).

A. Torre con due vani. B. Camere coperte a volta. C. Passaggio a volta (fig. 197). D. Scala. E. Atrio a colonne. F. Grande cortile anteriore. G. Angolo sud-ovest del palazzo. H. Grande propileo. I. Atrio a colonne. K. Piccolo propileo. L. Cortile con altare (Λ). M. Sala degli uomini con doppio vestibolo. N. Cortile del quartiere delle donne. O. Sala delle donne. P. Camere coperte a volta. Q. Cisterna. R. Passaggio nel muro orientale. S. Fosse scavate nel 1876. T. Accesso laterale con scala. U. Stanze di deposito. V. Cisterna. W. Torre di nord-ovest. X. Piccola scala. Y. Ingresso alla parte interna dell'acropoli. Z. Parte interna dell'acropoli o cortile posteriore. Γ. Torre ad oriente per difesa dell'ingresso all'acropoli. Δ. Rampa dell'accesso principale. Θ. Porta interna dell'acropoli. Λ. Altare nel cortile L. Σ. Porta alla galleria R.

stretta sbarrata da più porte in un propileo (H), che già mostra la forma fondamentale, ugualmente aperta verso l'interno e verso l'esterno, dei propilei classici. L'atrio

conduce nel cortile dell' acropoli (F). Di là attraverso un simile propileo (K) si passa nel cortile lastricato (L) che, circondato da portici, contiene l'altare della casa (A). Di fronte un nuovo vestibolo « aithousa » ed un vano trasversale che si poteva chiudere con porte « prodomos » conducono nella sala degli uomini o « megaron » (M) col focolare rotondo. Quattro colonne in legno, la cui particolare costituzione noi già conosciamo (fig. 189), sostenevano il soffitto a travi che era provveduto di un'apertura nell' alto per il passaggio della luce e l' uscita del fumo. Questa stanza principale era ornata di un fregio in pietra con incrostazione di paste vitree (kyanos, fig. 183 b). La tripartizione dell' edificio principale, uno sviluppo ulteriore del piano fondamentale del secondo strato di Hissarlik (fig. 159), corrisponde a quella disposizione a noi già nota dall'Egitto e costituisce il modello e il punto di partenza per il tempio posteriore greco come dimora della divinità. Accanto al quartiere degli uomini si trova, intenzionalmente con accesso più difficile, la parte destinata alle donne ugualmente disposta (N, O) con delle stanze collaterali numerose i cui molti passaggi lunghi e stretti richiamano ai palazzi cretesi (fig. 184). Tra le stanze collaterali ad occidente della sala degli uomini attrae l'attenzione una stanza da bagno il cui pavimento è formato da un gigantesco blocco in pietra da tre a quattro metri di lunghezza e la cui tinozza in argilla era decorata di ornamenti dipinti. Ci sentiamo qui, come in tutto il palazzo, vivamente trasportati nelle descrizioni omeriche, sebbene lì l'abitazione delle donne nel piano superiore sembri tradire uno stadio posteriore dello sviluppo; presupposto per altro che anche in Tirinto una volta non vi fosse un piano superiore. Le stanze principali ritornano sull' acropoli di Micene e nella Troia micenea. Qui rincontriamo anche un « megaron » con un vestibolo assai piano che era diviso per mezzo di un portico in due navate (fig. 199). Lo mostrano le basi rotonde sulle quali le colonne in legno poggiavano senza pernio. Può trattarsi solamente di un espediente tecnico per ricoprire con più sicurezza la sala larga otto metri; queste disposizioni a doppia navata sono di recente venute alla luce con sempre maggior frequenza (cfr. fig. 184 G).

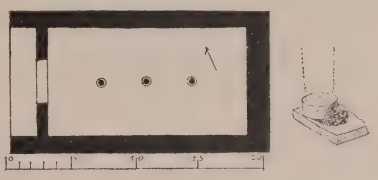


Fig. 199. Sala a due navate in Troia (secondo Dörpfeld).

I palazzi delle acropoli micenee, per quanto possano rimanere indietro per grandiosità a quelli cretesi, posseggono due vantaggi di fronte ad essi, la netta delimitazione ed unità del piano e la grande sala degli uomini con il suo atrio a colonne come punto centrale di tutto il palazzo. In particolare essi hanno tolto a prestito dagli edifici cretesi le colonne come un importante membro architettonico, ed anche delle pareti a pilastri (pag. 94) appare per lo meno un piccolo avanzo nel « prodomos » tirinzio della sala degli uomini (fig. 198 M), dove le larghe facce laterali dei pilastri servivano come sostegno per le imposte. D'altro lato le innovazioni del continente hanno reagito in Creta soprattutto in quanto che anche qui ora vengono stabilite delle sale maggiori talvolta su parti distrutte dei palazzi più antichi. Nel palazzo di Cnosso certamente le testimonianze di tale ricostruzione sono state per la maggior parte cancellate dalla distruzione, ma lo stato di fatto appare assai chiaramente in Festo (fig. 184). Mentre il palazzo precedente vien conservato nella sua disposizione e non si tende ad alcun completo distacco dal passato, sul luogo di alcune camere più antiche appare un nuovo propileo rialzato dall'ampia scala che parte dal cortile (fig. 200). Anche la parte posteriore della

Fig. 200. Scala dal cortile al « megaron » in Festo (fig. 184, F).

sala, la quale è attraversata da una fila di colonne, è alquanto più elevata e riceveva forse luce dall'alto. I palazzi così rinnovati posseggono un'eccellente canalizzazione; essi comprendono non solo magazzini (H), frantoî e simili, ma anche stanze da lavoro per artigiani d'ogni genere, vasaî, pittori, scalpellini, orafi. In Cnosso delle strade lastricate conducono a magazzini più lontani e a ville; si formano anche delle città tra le quali è riconoscibile una in Palecastro con le sue case e con i suoi isolati.

Pittura. — Mentre negli edifici cretesi più antichi le pareti mancano di qualsiasi ornamento pittorico, questo è largamente usato ed in forma varia nei palazzi del periodo miceneo; se la tecnica a fresco ivi usata sia stata tratta dall'Egitto è questione che rimane discutibile. Relativamente modesti sono gli avanzi di decorazioni parietali dipinte in Tirinto. In parte esse sono puramente ornamentali e presentano in colori azzurro, giallo e rosso un sistema di foglie e rosette legate da fasce a spirali simile a quello che troveremo in rilievo nel sof-

Fig. 201. Acrobata sul toro. Pittura parietale in Tirinto. (Girard da Schliemann).

fitto di una tomba a camera di Orcomeno. Ma in parte appaiono anche pitture parietali a figure; così un toro in corsa selvaggia sul cui dorso salta un uomo (fig. 201), motivo questo prediletto da tutta l'arte egea come lo indicano tra gli altri monumenti una pittura di Cnosso e il vaso conico di Haghia Triada (fig. 213). Molto più importanti anche sotto questo riguardo si presentano i palazzi cretesi. Nell' ingresso principale del palazzo di Cnosso il visitatore è accompagnato sulle pareti da solenni cortei di figure più grandi del vero, uomini bruni e donne bianche in vestiti variopinti ed operati, in parte con ornamenti d'oro rappresentati con stupenda fedeltà di osservazione; il fine profilo di un giovane che porta un vaso in uno di questi cortei (fig. 202) mostra una freschezza e una perfezione quale l' arte greca ha raggiunto di nuovo solo al periodo delle guerre persiane. Altre volte la pittura parietale si applica ad una sommaria rappresentazione a miniatura: una folla accalcantesi di spettatori, uomini e donne, è con pochi colori in linee secche ma sicure così arditamente rievocata sul bianco intonaco della parete che tutto sembra vivere. I tratti delle donne sono senza lusinga riprodotti con piena sincerità (fig. 203). Oppure il pittore ci trasporta (in Festo) in una macchia con foglie rese al

Fig. 202. Coppiere. Pittura parietale di Cnosso. (Fot. Evans).

Fig. 203. Testa femminile. Pittura parietale di Cnosso. (Evans).

Fagiano. Gatto selvatico.

Fig. 204. Gatto selvatico che apposta un fagiano. Pittura parietale di Festo. (Fot. Halbherr).

naturale dove un avido gatto selvatico insidia un quieto fagiano (fig. 204). Un interesse di altro genere è offerto da una pittura parietale di Cnosso (fig. 205) che rappresenta un santuario del tutto simile a quello che appare in alcune brattee d'oro micenee (fig. 206). È un edificio che abbraccia tre divisioni. Nelle due laterali su un fondo rosso o giallo appare una colonna nera fiancheggiata da due oggetti bianchi a corni, i così detti « corni di consacrazione » che avevano una gran parte nel culto. I medesimi elementi delle colonne arancione e dei corni bianchi sul fondo azzurro ritornano nella parte centrale che sovrastando l'intera costruzione alla maniera di un altare maggiore poggia su un fondamento diviso in due parti: inferiormente un reticolato di mattoni neri e bianchi e al di sopra un elemento favorito dell'ornamentazione plastica di questo periodo (cfr. fig. 183 a, c). La costruzione superiore corrisponde all' inferiore. La questione sino a qual grado la colonna, in tali edifici, rappresenti in se

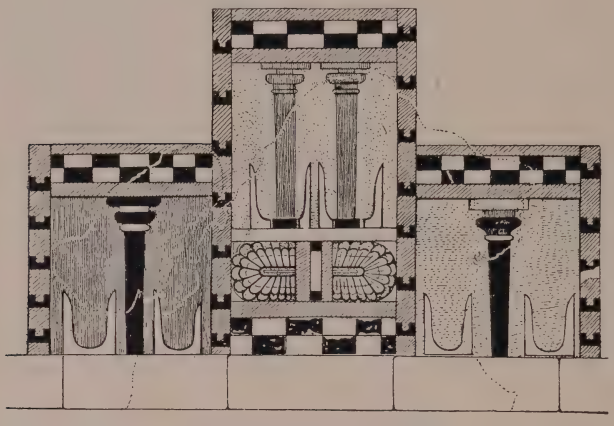


Fig. 205. Costruzione di carattere sacro. Pittura parietale di Cnosso. (Evans).

Fig. 206. Costruzione di carattere sacro in lamina d'oro, da Micene. Atene.

stessa un oggetto di culto è senza importanza per la ricerca storico-artistica. Il quadro è di grande interesse per la forma degli altari e dei santuarî di questo periodo; in complesso il culto della divinità, per quanto possiamo giudicare, si riannoda immediatamente a quello del periodo antecedente. Più rari sono dei rilievi decorativi in stucco dipinto i cui avanzi per altro non rimangono in nulla inferiori alle pitture per la sicura rappresentazione delle forme. Ma l'opera più caratteristica e più importante di pittura tornata alla luce dal suolo di Creta è il sarcofago di Haghia Triada (Tav. IV). Esso dal punto di vista artistico mostra che la pittura non esauriva il suo compito nella decorazione parietale ma abbelliva anche come nell' Egitto la dimora dei defunti, e dal punto di vista religioso getta la più viva luce sui riti e sulle concezioni di questa civiltà. Il sarcofago ha la forma nota delle « larnakes » o casse cretesi e presenta una decorazione figurata su tutti e quattro i lati. Le figure sui lati lunghi si distaccano da un fondo tripartito e diversamente colorato, e questa policromia del fondo che si ritrova anche in altre pitture cretesi in disposizione verticale (anche nel coppiere, fig. 202) ha forse soltanto lo scopo artistico di dare risalto maggiore ai colori delle figure. Uno dei lati lunghi (I) si divide in due parti; nella metà destra di questo lato il defunto avvolto in un mantello lanoso, sì da prendere anche con le braccia l'aspetto mummiforme, è ritto dinanzi al suo sepolcro ed è separato per mezzo

SARCOFAGO DIPINTO DI HAGHIA TRIADA PRESSO PHAISTOS — MUSEO, CANDIA. (PARIBENI).

(Dagli acquarelli originali di E. Stefani).

SARCOFAGO DIPINTO DI HAGHIA TRIADA PRESSO PHAISTOS — MUSEO, CANDIA. (PARIBENI).

(Dagli acquarelli originali di E. Stefani).

di un altare a gradini da tre figure di offerenti che portano a lui una barca e due vitelli e che sono coperti nella parte inferiore del corpo di una veste rituale lanosa, che si ha anche in altre figure femminili del sarcofago; nella metà sinistra una donna versa del liquido, forse sangue, in un vaso collocato tra due tronchi verdi sormontati dalla doppia ascia d'oro su cui sono poggiati due uccelli, forse corvi. Dietro di lei una donna porta due secchie pendenti da un bastone e un uomo con lungo vestito e capelli corti suona la cetra. Il secondo lato lungo (II) sembra che debba ricollegarsi alla metà sinistra del primo, giacchè anche qui una donna in un recinto sacro caratterizzato da un tronco sormontato dalla doppia ascia e da un altare più grande su cui sono collocati quattro corni di consacrazione e da cui sporge una pianta, compie un atto di libazione sollevando un'oinochoe. Che la libazione fosse fatta col sangue lo possiamo desumere dalla scena che si trova dietro la figura della donna: un toro legato è disteso sopra una tavola e dal suo collo sgorga il sangue che è raccolto in una secchia mentre due caprette vicine attendono il turno del loro sacrificio. Dietro la tavola un uomo, in capelli corti come il citarista, suona il doppio flauto di cui una canna finisce a piva, e tre coppie di donne si avanzano con gesto rituale verso la tavola. I due lati lunghi riuniti presentano dunque un'offerta al morto e una scena di libazione e di sacrificio ad una trinità divina infera rappresentata dai tre tronchi colle doppie asce. Che questi tre tronchi debbano essere immaginati tutti in un solo recinto sacro sembra che lo indichi la direzione dei due corvi del lato I che sono volti verso l'esterno. Nei due lati corti abbiamo da una parte, quella che spezza l'unità della scena di sacrificio, due figure di dee o di defunte su un carro tirato da grifi e su cui vola un uccello variopinto, dall'altra due figure su un carro tirato da cavalli. Per quanto queste scene da un lato richiamino riti egiziani, dall'altro riti greci, quali quello della rievocazione del defunto e della libazione del sangue nella « Nekyia » di Omero, affermano nel loro complesso il carattere originale di questa civiltà nella concezione religiosa.

Tombe. — In Creta si trovano in questo periodo tombe a camera e a cupola in gran numero, le prime scavate nella roccia, le seconde costruite in maniera uguale a quella che abbiamo imparato a conoscere testè in Micene; anzi delle tombe quadrate che per mezzo di staffe passano gradualmente a costituire una cupola precorrono di due millennî lo sviluppo della cupola. La tomba reale di Cnosso abbraccia più camere quadrangolari che hanno le volte alla maniera delle gallerie di Tirinto (fig. 197). I cadaveri erano deposti in casse talvolta assai belle di argilla o di pietra, ma le più sontuose tombe di questo periodo le offre Micene, dove ormai al posto delle antiche tombe a fossa (pag. 96) appaiono quelle costruzioni sotterranee il cui esemplare più noto, il celebre « tesoro di Atreo » — col nome di « thesauros » i Greci posteriori designavano queste ricche volte funerarie — si trova nella città bassa di Micene fuori del cerchio delle mura. In Micene stessa e altrove (v. pag. 92) si trovano altre simili costruzioni. Qui domina adunque la tomba a cupola quale si presenta nella sua forma più pura in quella tomba di Micene (fig. 207). Un corridoio orizzontale fiancheggiato da muri a blocchi squadrati « dromos » conduceva all'alta porta d'accesso (cfr. fig. 208) della sala principale. Il giro di muro di questa stanza circolare si rastrema gradualmente verso l'alto in quanto che i filari di pietre sempre più sporgenti sono tagliati obliquamente così da assumere l'aspetto di una volta a cupola.

Nonostante le modeste proporzioni, all'incirca m. 14 di diametro e di altezza, l'effetto della stanza, pur nella sua mancanza di ornamentazione, è straordinariamente grandioso. Per lo più con la stanza a cupola destinata al culto dei morti è connessa

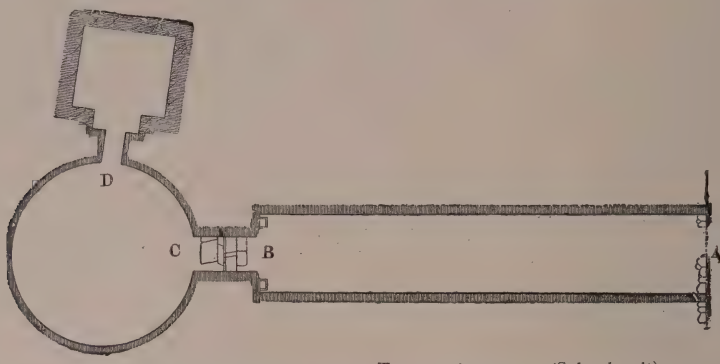


Fig. 207 a. Piano del così detto « Tesoro di Atreo ». (Schuchardt).

Fig. 207 b. Spaccato del così detto « Tesoro di Atreo ». (Schuchardt).

una stanza collaterale, quadrata, bassa e dal soffitto piano, la vera e propria camera funeraria. Dell'antica decorazione delle due stanze si son conservati solo pochi avanzi. Essi accennano al costume ricordato anche da Omero di ravvivare le pareti interne con ornamenti in metallo regolarmente distribuiti (rosette?) e ci fan conoscere l'influenza della tecnica dei metalli sul genio ornamentale dei più antichi artisti della Grecia. Con squisita magnificenza era inoltre ornata la parete d'ingresso intorno alla grande porta della tomba alta circa m. 5,50 (fig. 209): la varia colorazione delle pietre adoperate, ad esempio rosse e verdi, ne rialzava l'effetto. Frammenti di mezze colonne e dei loro capitelli, avanzi di questo ornamento della facciata, mostrano linee a zig-zag e spirali come il motivo decorativo preferito (fig. 189, 1). Lastre con delle testate di travi rotonde e con spirali disposte a file appartengono al rivestimento del triangolo di scarico sopra la porta. In unione alle rosette che derivano parimenti dalla tecnica dei metalli e sono, secondo il

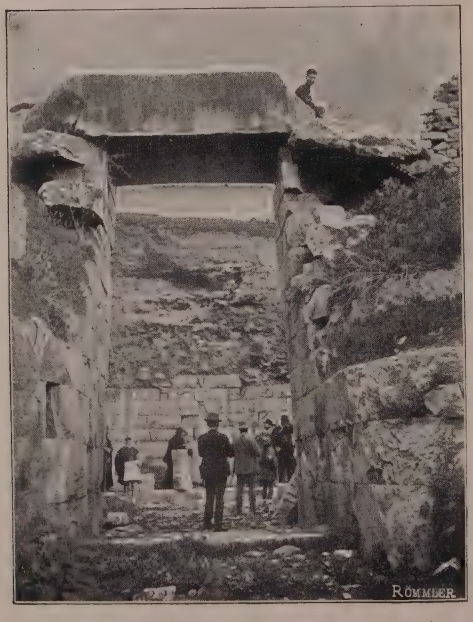


Fig. 208. Porta del così detto « Tesoro di Minia » in Orcomeno. (Fot. E. Pelissier).

modello egizio, unite con palmette ci si presentano le spirali nel soffitto della camera funeraria minore di Orcomeno. Con sviluppo anche più ricco un motivo decorativo simile appare quale ornamento di fregio in Micene e in Tirinto (fig. 183 b, c): dei pilastri eretti a forma di triglifi, orlati in parte da rosette, si alternano con campi oblunghi i quali sono riempiti di mezze rosette e di spirali disposte in un mezzo cerchio. Nell'esemplare più artistico all'ornamento scultorio si aggiunge anche il pittorico, giacchè delle paste vitree azzurre sono incrostate come occhi nelle rosette e ravvivano anche altrove i piani. Quest' ornamentazione naturalmente si ricollega alla decorazione dipinta (pag. 102-103); noi dobbiamo immaginarla anche come decorazione delle facciate dei palazzi.

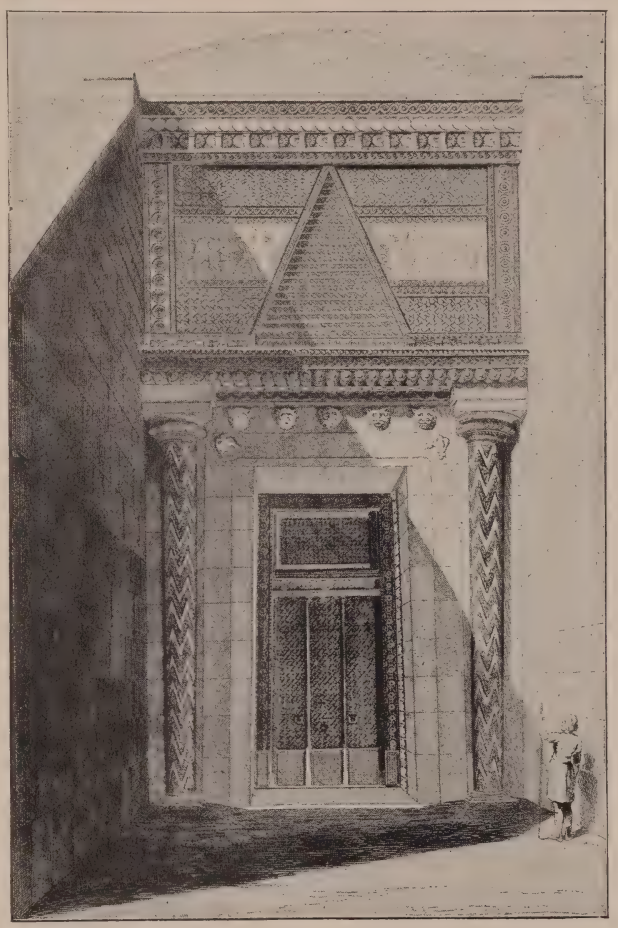


Fig. 209. « Tesoro di Atreo » in Micene. Restaurazione. (Perrot-Chipiez).

Scultura in pietra. — Accanto a questi ornamenti a rilievo la scultura in pietra appare ancora in alcune altre opere, di cui la più importante è anche l' esemplare più antico di scultura grande che esista nel suolo greco, la Porta dei Leoni di Micene (fig. 210). Nel triangolo di scarico sopra il poderoso architrave si innalzano araldicamente due leonesse rivolte un tempo verso lo spettatore con le loro teste lavorate a parte e poggianti con le zampe anteriori sul basamento, a forma di altare, di una colonna (cfr. fig. 205), proprio com'è il caso nelle facciate delle tombe frigie posteriori (fig. 167). Forse anche qui la colonna ha un significato sacro quale rappresentante di una divinità (pag. 104); tuttavia basta considerar l' insieme come un simbolo del palazzo dell'acropoli che le leonesse custodiscono. Gli animali fan chiaramente riconoscere che all'artista non erano noti dei leoni reali ma che egli lavorava su modelli che può avergli fornito solo l'Oriente così ricco di leoni; tuttavia il molle, il flessuoso della razza felina, pur con tutte le mancanze e gli errori, è reso con chiara espressione, e l' intera scultura è egregiamente adattata allo spazio architettonico. La maestria dell'opera risplende nel modo migliore nel confronto con le stele funerarie ornate di rilievi che in epoca posteriore, allorchè le antiche tombe a fossa (pag. 96) erano state rinchiuse nel cerchio dell'acropoli ed erano state protette per mezzo di un giro di lastre, vennero innalzate dentro questo giro; di esse senza

dubbio una sola è realmente antica (fig. 211), mentre le altre rappresentano delle goffe imitazioni di un'epoca più tarda. Migliori rilievi più ricchi di piani adornano dei vasi di steatite che sono stati ritrovati in Creta: ricordiamo la metà superiore di un vaso, dalla forma assai simile all' ariballo greco, trovato ad Haghia Triada (fig. 212), in cui è rappresentato un corteo probabilmente di guerrieri vincitori armati di un' accetta dal lungo manico a cui sono legati degli spiedi in metallo o delle

Fig. 210. La Porta dei Leoni in Micene.

verghe flessibili e che seguono un duce dalla corazza squamata, mentre un obeso suonatore di sistro e delle cantatrici accompagnano colla loro musica il ritorno trionfale. Un vero vaso agonistico che ci fa conoscere gli esercizî di pugilato e di destrezza degli antichi Cretesi era il « rhyton » di cui si son trovati alcuni frammenti egualmente in Haghia Triada (fig. 213). Il vaso è della forma di quello tenuto in mano dal coppiere (fig. 202), ed è spartito in quattro zone parallele, la prima, la terza e la quarta, cominciando dall'alto, occupate da scene di pugilato che si svolgono in luoghi chiusi, come indicano nei primi due casi le colonne col-

locate ad eguali intervalli, la seconda occupata da una scena di volteggio sui tori, già a noi nota. Notevoli gli elmi con paragnatidi e cimiero da cui sono protette alcune delle figure. La vivezza degli atteggiamenti, la precisione dell'anatomia rimangono anche qui le doti caratteristiche dell'arte cretese.

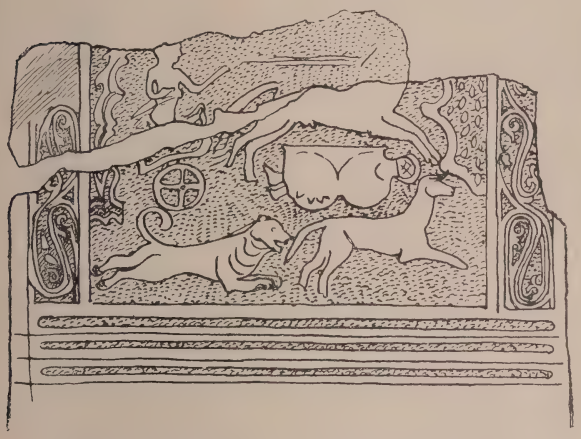


Fig. 211. Stele funeraria da Micene. (Reichel). Atene.

Fig. 212. Vaso a rilievo. Steatite. Da Haghia Triada. Candia. (Savignoni).

Fig. 213. « Rhyton » a rilievo. Steatite. Da Haghia Triada. Candia. (Savignoni).

Metallotecnica. — Alcuni di questi bassorilievi (di figure statuarie nulla si è trovato) appaiono imitazioni di lamine di metallo battute; difatti i vasi cretesi a rilievo erano una volta dorati. I lavori a metallo, nei quali accanto ai metalli nobili comincia ad avere grande importanza il bronzo, occupano un posto preminente nella suppellettile del periodo egeo; essi ricordano soprattutto che l'arte egea è solo un ramo della tanto diffusa civiltà del bronzo. Le opere in metallo appaiono già nel gruppo recente di queste tombe infinitamente più perfette che nelle tombe a fossa più antiche (pag. 97). Una coppa di argento massiccio con piede saldato (fig. 214) è

Fig. 214. Vaso d'argento con decorazione ageminata. Da Micene. (Schuchardt). Atene.

ornata di graziose striscie di smalto scuro e d'oro; lungo il corpo essa presenta il disegno incrostato in oro di una mastella piatta con piante, che ricorda più la passione egizia per la coltivazione dei fiori che l'uso greco. Ma assai superiore è l'ornamentazione incrostata in argento ed oro variamente colorato di alcuni pugnali in bronzo scavati nel medesimo luogo (Tav. V, 2,3) non solo per la sua perfezione tecnica ma anche per il vivo naturalismo. I movimenti dei leoni e dei cacciatori che li inseguono (n. 2) sono esagerati ma sono sempre caratteristici e si tengon lontani da qualunque convenzionalismo. Ancor più fine è la rappresentazione di quelle fiere snelle, rassomiglianti a gatti, che insidiano degli uccelli attraverso un canneto sulla sponda di un fiume animato di pesci (n. 3). L'applicazione e la graduazione dei colori oro, elettro, argento chiaro e scuro son testimonianza di un senso del colore straordinariamente delicato, il quale unito alla magistrale tecnica dell'oreficeria raggiunge grandi effetti. Se qui questi effetti sono essenzialmente ottenuti con dei mezzi pittorici gli orafi tuttavia producono delle cose egregie anche nel rilievo battuto. Molto al di sopra degli altri si innalzano i rilievi, trattati con grande energia, di due coppe d'oro che son venute alle luce in una tomba a cupola presso Vafiò al sud di Sparta. Con viva rappresentazione una delle due coppe presenta tre buoi e una vacca che pascolano placidamente con il loro pastore, l'altra come contrapposto presenta la cattura di tori selvaggi in una rete e i pericoli che ne vengono ai cacciatori; specialmente il toro che cade nella rete offre un motivo assai audace per quanto certamente non ancora del tutto riuscito (fig. 215). Si pensa istintivamente al tipico contrasto di scene pacifiche e guerresche nella rappresentazione dello scudo omerico. Ancor più immediatamente ricorda questo il frammento di un vaso d'argento (fig. 216) che contiene una scena di battaglia sopra un terreno ondulato, accanto ad una fortezza: la rappresentazione è in qualche modo severa ma assai viva. Di opere di tutto tondo in metallo è notevole una testa di vacca in argento con corna placcate d'oro che è lavorata con grande naturalezza. Un altro ramo principale dell'oreficeria lo costituiscono gli anelli con rappresentazioni incise. Così noi vediamo (fig. 217) alcune donne col costume caratteristico anche

Fig. 215. Rilievo di un vaso d'oro da Vafiò. (Perrot-Chipiez.) Atene.

per Creta, una veste a più balze, ma col torace quasi nudo, radunate intorno alla doppia ascia sacra. Se si prendono ora le figure degli uomini magri con la loro cintura a fascia su quelle coppe e sui vasi di Haghia Triada (fig. 212, 213) e si paragonano con l'uomo corrente sulla pittura parietale di Tirinto (fig. 201) è da escludere ogni dubbio che non si abbia a che fare con la medesima arte ed invero con un'arte indigena. Ugualmente il costume dei cacciatori sui pugnali ritorna in opere di minore importanza, ma sicuramente di fabbrica micenea (fig. 219).

Fig. 216. Battaglia presso una fortezza. Frammento di un vaso d'argento da Micene. Atene.

Glittica e ceramica. — Accanto alle più nobili manifestazioni dell'arte di questo antico periodo di civiltà appaiono ugualmente due generi di tecnica inferiore. L'uno è costituito dalle così dette pietre delle isole. Delle immagini incise in piccole pietre più o meno dure, che sono per lo più traforate cioè fatte per essere infilate, vengono alla luce in grande numero tanto nel continente greco quanto nelle isole e particolarmente in Creta. Esse rappresentano a preferenza esseri misti formati di parti umane e animalesche (fig. 218) che erano anche prediletti in Oriente (pag. 64), e si pensa così al Minotauro cretese. Ma offrono spesso anche dei soggetti nuovi, chiaramente indigeni, come ad esempio animali marini. Esse riproducono inoltre esseri divini e demonici, e con spontanea vivezza e chiarezza rendono talvolta scene di culto, talvolta scene guerresche. Sebbene per lo più siano lavorate solo sommariamente mostrano tuttavia nella disposizione e nel disegno una stretta parentela con le figure d'oro di Micene e con la decorazione dei vasi d'argilla più antichi, che costituiscono il secondo ramo dell'arte micenea industriale. Questi vasi sono comunemente lavorati alla ruota (pag. 92) e sono decorati con colori a vernice bruni, talvolta anche diversi, su

Fig. 217. Anello d'oro da Micene. (Arch. Zeitung). Atene.

Fig. 218. Pietra delle isole. (Schuchardt).

Fig. 219. Guerrieri in partenza. Da un vaso d'argilla miceneo. (Furtwängler-Löschcke). Atene.

fondo giallo (Tav. VI, 1). Le pitture più caratteristiche mostrano accanto ad altre variate rappresentazioni delle particolari piante marine come mosse nell'acqua e animali marini (molluschi e polipi) preferibilmente con tentacoli distesi (cfr. fig. 192 c), senza dubbio prodotti della fantasia di un popolo che viveva sul mare. Isolatamente già appaiono anche rappresentazioni umane, come ad esempio una schiera di guerrieri in marcia, armati come gli eroi omerici con elmo a cimiero e grandi scudi di pelli bovine (fig. 219). Un graduale progresso è osservabile tanto nell'ornamentazione quanto nella forma dei vasi, tuttavia la cerchia dei soggetti e dei motivi decorativi è limitata e poco suscettibile di sviluppo, perciò destinata a decadere. Degna d'attenzione è la differenza assoluta di questi vasi in argilla micenei dagli antichi vasi cretesi di Kamàres (fig. 191); le forme, la tecnica (vernici su fondo d'argilla invece che colori varî sul fondo verniciato), i soggetti (nessuna ornamentazione vegetale) differiscono essenzialmente. Ma poichè anche in Creta sono stati trovati molti vasi micenei, così sembra aver avuto luogo qui come per gli edifici a sala (pag. 101) un' influenza dell'arte continentale sull'isola.

Rapporti con l' Egitto. — Il periodo più ricco e da noi esaminato per ultimo dell'arte micenea mostra, come abbiam veduto, Creta e il continente in strettissimo rapporto. Come nel palazzo di Cnosso si sono ritrovati dei blocchi di marmo laconico pronti per la lavorazione, così dei vasi in pietra che erano adoperati nelle tombe a cupola del continente provengono senza dubbio da Creta. Degli oggetti decorativi in Creta e in Micene, Sparta, Tessaglia, sono quasi tratti dal medesimo modello; delle forme in steatite per le brattee d'oro, sebbene siano state trovate in Micene, provengono, come mostra il materiale, sicuramente da Creta. La stessa affinità regna nelle gemme e negl' intagli in avorio, nelle armi e in tutta la restante suppellettile in metallo. Anche per la ceramica ha avuto luogo uno scambio, come sopra è stato detto, tra il continente e l'isola. Se perciò verso la metà del II millennio a. C. le isole e le coste del mare Egeo nel campo della civiltà e dell'arte appaiono come una unità, acquistano tanto maggior significato gl' innegabili rapporti con l' Egitto. Dei ritrovamenti dall'una e dall'altra parte rivelano un vivo commercio. La tecnica a fresco e i grandi vasi in pietra possono richiamare all' Egitto; nei pugnali (Tav. V) i leoni sono sicuramente tolti da modelli stranieri, e per le scene di caccia lungo il fiume (ibid. n. 3) si può trarre dall'arte egizia un elemento di confronto quasi per ogni particolare sebbene il tutto non sia egizio. Ma appunto qui si può riconoscere che l'arte egeo-micenea in nessun modo si limitava solo a ricevere; si paragoni con quelle opere meravigliose il pugnale della tomba di Ahhotep (Tav. V 1, verso il 1500): quanto rimane infinitamente inferiore! Anche l' arte effimera di Amenophis IV (1375-1350), che appare quasi un'oasi estranea nel complesso dell'arte egizia (fig. 95), si fa bene spiegare solo per una viva influenza da parte dell' Egeo, nello stesso modo in cui questa si può presupporre nei motivi a spirale degli scarabei egizî della medesima epoca (fig. 94). Il soffitto della camera funeraria di Orcomeno (pag. 107) ritrova le più strette analogie nelle pitture funerarie egizie che tuttavia appena sono più antiche di quello. Per i rapporti tra l' Egitto e Creta parlano anche i popoli di Keftiu dei documenti egizî i quali corrispondono agli abitanti di Kaphtor della Bibbia ossia ai Cretesi e che portano nelle scene vasi di forma micenea. Verso la fine del nostro periodo vengono ricordati per le loro incursioni in Egitto anche i popoli delle « isole del mare ».

PUGNALI AGEMINATI D'EGITTO (1) E DI MICENE (2-3).

ma essi furono sconfitti e respinti. Col XIII secolo cessano i rapporti con l' Egitto, sia che le condizioni interne di questo paese abbiano occasionato questo arresto, sia che già cominciasse la decadenza della supremazia cretese-micenea.

Rapporti con la Mesopotamia. — Ma i rapporti con l' Egitto non debbono far dimenticare che questa civiltà e quest'arte hanno delle innegabili affinità con la civiltà e con l'arte che dalla Mesopotamia si distese fino nelle coste della Siria. Dalla Mesopotamia sembra che l'arte micenea abbia tratto alcuni degli esseri misti (grifo), e in generale sullo stesso indirizzo della religione caldeo-assira di un culto a divinità spirituali rappresentate sotto simboli sembra che si trovi la religione micenea. Una prova evidente di questi rapporti, siano anche ridotti sino al grado di semplici rapporti commerciali, l' abbiamo in una piccola figura di sfinge in steatite, di tipo del tutto differente da quello egizio, trovata in Haghia Triada (fig. 220), che per il materiale, le proporzioni, la tecnica dell'incrostazione, lo stile, l'uso (calamaio) a cui serviva richiama il cane del tempo del re Sumu-ilu (fig. 119) e il toro androcefalo (fig. 120), opere d' arte caldea da noi sopra ricordate.

Fig. 220. Sfinge da Haghia Triada. Steatite. Candia. (Paribeni).

Sguardo retrospettivo. — Il quadro della civiltà egea, il quale venti anni or sono poteva essere intraveduto solo in contorni vaghi, si rivela per le continue scoperte di anno in anno sempre più chiaro e sempre più importante. Noi ora gettiamo lo sguardo nella realtà di un'epoca che era intessuta di leggende, e riconosciamo che le coste del bacino dell' Egeo nel II millennio a. C. possedevano un'arte paragonata alla quale quella dei secoli seguenti rivela solo barbarie. Tutta l'arte di quest'epoca ha un aspetto straordinariamente grandioso, e i suoi tratti fondamentali sono già chiaramente riconoscibili al principio del millennio; lo sviluppo ulteriore ha comune con essa la vivezza immediata di osservazione e di riproduzione, l'audacia che spontaneamente tenta i più difficili compiti, l' impronta generale stilistica e ornamentale, molte particolarità del costume ed altri tratti esteriori. Persino degli oggetti così straordinarî come i pugnali di Micene e le coppe di Vafiò non si lasciano sciogliere da questo insieme, ma soltanto rappresentano il culmine della capacità artistica di questo periodo. Senza dubbio dobbiamo scorgere in Creta il centro più antico di quest'attività artistica; di là partirono verso il continente dei considerevoli impulsi. Ma venne un tempo in cui le coste orientali della Grecia, sulle quali allora risiedevano dinasti potenti, presero uno slancio per proprio conto. Dei coloni si stabilirono in Creta e vi trasportarono i progressi della loro arte patria, mentre Creta d'altra parte si apriva alle influenze egizie senza romperla in alcun modo con la sua propria arte tradizionale. Così si formava quell'arte che fu perfetta nell' architettura, che assurse ben presto a sorprendente altezza nel campo figurato e che noi chiamiamo

micenea. A questo millennio accennano le tradizioni leggendarie dell' egemonia marinaresca cretese di Minosse che guadagnano aspetto reale per mezzo delle scoperte, sia che si consideri Minosse come il rappresentante dell'antico periodo cretese, sia che nella sua talassocrazia si voglia scorgere l'espressione dello sviluppo più recente di tutta la civiltà egea, sia che finalmente si voglia applicare il suo nome a tutta l'età descritta. Sopra i rapporti etnografici e sulle stratificazioni in Creta darà sicura notizia l' interpretazione finora del tutto restia dei numerosi monumenti scritti cretesi. Qui sta rinchiusa la soluzione dell' enigma. Più afferrabile è per noi la sovrapposizione achea sulla cultura egea e la sua espressione nella poesia omerica il cui contenuto principale cade forse in questo periodo e che dispiega dinanzi a noi il quadro tanto di una civiltà sviluppata quanto di un commercio che si distendeva al di là dei confini della propria patria. I migliori prodotti dell'arte egea ci attraggono con lo stesso vivo fascino delle parti più antiche e originali della poesia omerica. In più di un punto risalgono a quel periodo antichissimo germi che si dovevano sviluppare solo nell'età greca più tarda.

II. — TRANSIZIONE ALL' ARTE ELLENICA.

Nuove stirpi. — Al volgersi dal II al I millennio a. C. ebbero luogo dei grandi spostamenti di popoli che noi siamo soliti designare col nome di emigrazione dorica. La civiltà egea viene annientata, — le antiche acropoli sono per la maggior parte incendiate e sepolte sotto le rovine — o al più è ridotta, specialmente nelle contrade appartate, a trascinare ancora per qualche tempo una vita modesta, mentre nuove stirpi doriche, ioniche, eoliche appaiono sull'orizzonte della storia. Ma le gesta eroiche di quel periodo primitivo sopravvivevano nei canti i quali alla fine sulla bocca di poeti ionici divennero l' epopea omerica. Questa mescola alle pure tradizioni antiche micenee nuovi elementi contemporanei: così nell' Iliade, ad esempio, accanto agli scudi bovini micenei e agli schinieri in pelle delle parti più antiche (Tav. V 2, fig. 219) appaiono in quelle più recenti gli scudi rotondi ionici e la corazza di bronzo; accanto al bronzo entra in uso il ferro e ci ricorda che siamo al principio dell' « età del ferro ». Condizioni simili a quelle della poesia regnavano anche nell'arte. Ciò che nell'arte primitiva era suscettibile di sviluppo si conservò per tempi migliori, per rivivere cioè in forma ringiovanita presso gli Achei e presso gli Ioni. In modo sempre più chiaro si districano le fila che riannodano quell'età più antica ai periodi più chiari della storia e dell'arte greca. I secoli di scompiglio e di lotte nei quali si costituirono i nuovi stati ellenici e nei quali anche le coste occidentali dell'Asia Minore furono tratte completamente nell'àmbito della civiltà greca, cessano sempre più di apparire a noi come un abisso oscuro ed imperscrutabile.

Stile geometrico. — Forse tutto ciò vale anche per l'ornamentazione, il campo nel quale la differenza tra l'età antica e la nuova sembra essere oltremodo evidente. Si può difficilmente immaginare un contrasto maggiore di quello che v'è tra le piante acquatiche, i polipi e gli altri esseri mobili e pieni di vita della fantasia egea e le combinazioni rigide ed uniformi di modelli lineari quali nel principio del nuovo periodo presenta lo stile geometrico predominante. Tuttavia i motivi a spirali e a borchie dello stile miceneo rivelavano chiaramente la parentela con l'arte del bronzo allora

diffusa per tutta l'Europa, di quell'arte tra i cui motivi favoriti si contavano appunto questi ornamenti geometrici (pag. 8-9). Perciò è probabile che già durante il periodo geometrico tutta l'ornamentazione lineare europea costituisse quasi una corrente sotterranea accanto a quella più nobile e più libera che era la micenea. Allorquando adunque con la decadenza delle antiche dinastie principesche e della civiltà egea si spense la libera e naturalistica arte egea rimase solo quella decorazione geometrica come una specie di arte popolare o rustica, e dal periodo dell'emigrazione dorica assunse da sola una funzione direttiva nel mondo greco. Linee rette, zig-zag, scacchiere, croci gammate, triangoli, meandri e cerchi con o senza punto nel mezzo, spesso legati da linee oblique e ridotti a spirali, linee ondulate, tali sono gli elementi principali di quest'ornamentazione. Questi motivi sono talvolta ordinati semplicemente a strisce, preferibilmente in più zone sovrapposte, talvolta sono disposti

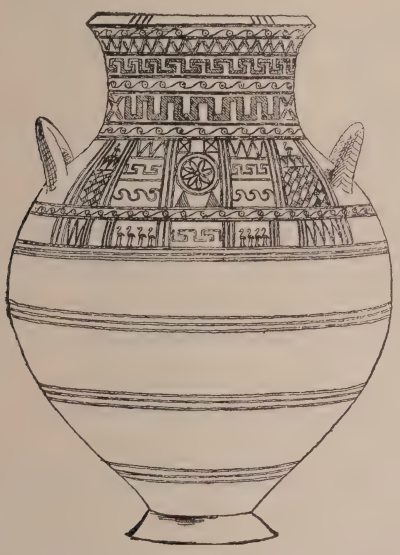


Fig. 221. Grande anfora di stile geometrico, da Thera. Copenaghen. (Conze).

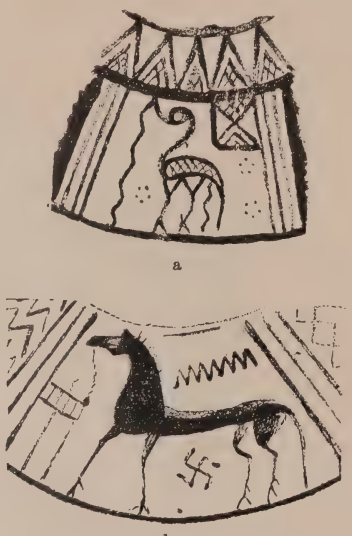


Fig. 222. Animali dipinti su vasi di stile geometrico. (Conze).

in una ritmica alternazione di gruppi orizzontali o verticali (fig. 221). Rigido, convenzionale appare in qualche modo questo stile, simile quindi a quello delle parti più recenti dell'epopea omerica ridondanti di formule stabili. Mentre nel resto dell'Europa predominano i motivi incisi in argilla o in bronzo (fig. 23), nel continente greco, dove quello stile assume un carattere particolare, sono in favore di preferenza i motivi dipinti sui vasi d'argilla. L'indole ancor semplice delle giovani stirpi greche non disdegnò questo tipo di ornamentazione comune ed inerte; ciascuna stirpe, ciascuna regione prese una parte speciale al perfezionamento e alla combinazione dei motivi decorativi simile alla parte che con i loro dialetti presero allo sviluppo della lingua greca. Di pari passo con la nuova ornamentazione va una forma di vasi più artistica e più pratica. Il senso della forma che si sviluppava così nella ceramica e i motivi qui usati esercitarono un'influenza feconda sull'architettura, il cui perfezionamento, come quello di tutte le arti pure, è posteriore a quello delle arti industriali. Ai motivi geometrici si vengono ad aggiungere col tempo figure di animali domestici o da caccia (fig. 222, Tav. VI, 2), scene funerarie, persino battaglie navali, tutto ordi-

nato a zone ma con un'esecuzione a macchietta, senza alcun sentimento della natura, e con una stilizzazione e disposizione quasi ornamentale degli elementi. I vasi di questo genere figurato, che ha ricevuto il nome di stile del Dipylon dal primo e più ricco luogo di ritrovamento presso una porta di Atene (fig. 223) presentano un notevole contrasto nelle loro parti ornamentali e figurate. L' ornamentazione appare assai più progredita delle figure; solo il timore evidente di lasciar vuota anche la minima porzione del fondo e la tendenza a sovraccaricare lo spazio con decorazioni lineari accennano ancora ad uno stadio primitivo dell'arte. Tutta l'ornamentazione vegetale, l'anima dello stile miceneo, manca completamente. Il bruno o il nero scialbo della decorazione si distacca solo debolmente dal fondo giallo (Tav. VI, 2).

Lo stile geometrico ha dominato per qualche secolo, in varia e molteplice maniera a seconda dei luoghi, l' industria artistica greca; un tipo particolare è proprio della Beozia. Anche quando nell' VIII secolo un nuovo stile prese il sopravvento esso non recedè del tutto e sparì solo col secolo seguente.

Fig. 223. Corteo funebre. Cratere dello stile detto del Dipylon, da Atene. (Mon. dell'Ist.).

Origine del tempio greco. — Anche in un secondo campo più importante, quello dell'architettura, il nuovo che appartiene alle più considerevoli creazioni dell'arte greca primitiva si ricollega all' antico. La vecchia maniera di costruire con mattoni crudi, la larga applicazione di sostegni in legno, il soffitto piatto di travi con uno strato d'argilla superiore, senza tetto a spioventi (cfr. fig. 194), e infine la partizione della casa in sala e vestibolo col cortile sul davanti (pag. 75), tutto questo i Greci avevano ereditato dai loro predecessori. Sopravvissero anche certi membri architettonici e forme ornamentali. Tuttavia queste forme ereditate servono ad un ulteriore sviluppo che trova la sua più nobile applicazione nel tempio: la dimora (ciò significa appunto « naos » o « neos ») della divinità. Per aver bisogno di un'abitazione il dio doveva non solo aver acquistato aspetto umano, quale appunto ora la fede e la poesia avevano stabilmente fissato, ma agli antichi culti aniconici (alberi, colonne, simboli) si doveva essere sostituito il culto della sua immagine. L'epopea omerica conosce in vero poche immagini della divinità e pochi templi e questi solo nelle parti più recenti. Dei luoghi

1.

2.

3.

4.

5.

STILI DELLA PITTURA VASCOLARE.

1. Miceneo. 2. Geometrico. 3. Corinzio figurato. 4. Attico arcaico. 5. Apulo.

di culto senza tempio e senza immagine continuarono ad esistere sulle cime dei monti o nei boschi. Solo verso il VII secolo le immagini delle divinità, in argilla, legno, pietra, divengono più frequenti e richieggono dei templi.

Nel fatto che i Greci, come una volta gli Egizî, derivarono la casa del dio dalla dimora degli uomini, sta il compimento di uno dei fenomeni etico-religiosi ed artistici della maggiore importanza. L'introduzione degli dèi nell'abitazione terrena li avvicina alla natura umana; il loro carattere e il loro culto ricevono in conseguenza dei tratti umani. L'indirizzo della fantasia artistica veniva con ciò stabilmente regolato. Come gli dèi abitano nella casa umana più bella e più sontuosa, così anche essi rivestono i loro corpi delle forme umane più belle e più vigorose. Ma anche nel ristretto campo dell'architettura la scelta della casa come punto di origine esercita un'influenza decisiva sullo sviluppo del tempio. Esso acquista, dato il carattere misurato dei Greci, in contrapposizione soprattutto al tempio egizio, una forma chiusa ed organica. Anche quando esso è giunto al più alto gradino della perfezione conserva tuttavia l'impronta tradizionale della casa, ma di una casa ideale creata senza alcun riguardo ai bisogni contingenti e comuni.

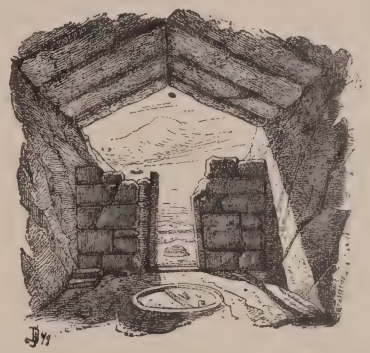


Fig. 224. Tempio a grotta sul Kynthos in Delo. (Durm).

Ma prima che il tempio ellenico raggiungesse la sua forma perfetta trascorsero dei secoli. Noi sappiamo di templi di soli mattoni crudi, di templi con colonne in legno (v. più sotto), e perfino di interi templi in legno quali erano in uso nella Licia (pag. 78-79). Dal tempio in legno si sviluppò nel corso degli anni il tempio in pietra. Alcune forme di passaggio sono tuttora conservate. La decorazione delle mezze colonne scavate in Micene (fig. 189, 1), decorazione che non ha nessun rapporto con lo scopo della colonna, ricorda il lavoro in metallo e fa inferirne che originariamente le colonne dovessero essere rivestite di lamine di metallo non solo per ornamento ma anche per difesa: ma di tale difesa hanno solo bisogno delle colonne in legno. Inoltre nel « thesauros » (o edicola) della città siciliana di Gela costruito in Olimpia, come anche in templi della Sicilia e della Magna Grecia, le parti superiori sporgenti della trabeazione erano rivestite con terrecotte policrome (fig. 262). Le lastre e i cassettoni in argilla si presentano qui fissati a nuclei in pietra, ma questo non può essere stato il procedimento originario; la trabeazione in pietra deve piuttosto essersi sostituita a quella in legno, le cui parti, avendo bisogno di un riparo e di una maggiore resistenza alle intemperie, erano state rivestite di lastre d'argilla. Per vecchia tradizione si mantennero in qualche luogo le lastre d'argilla dipinte anche in un periodo in cui già l'architettura in pietra si era completamente affermata.

In minor grado valgono le differenze di età riguardo alla forma dei templi. Noi facciamo astrazione dalle forme naturali primitive quale offre la grotta di Apollo sul Kynthos in Delo (fig. 224): una spaccatura della roccia ricoperta di grandi lastre in pietra inclinate l'una verso l'altra, e dinanzi un luogo per l'altare. Rimangono da parte anche le case in pietra euboiche (Ocha, Dystos) che a lungo furono erratamente considerate come templi; esse interessano solo dal punto di vista tecnico ed inoltre è difficile che siano molto antiche. Invece si potrebbe, tenendo d'occhio il

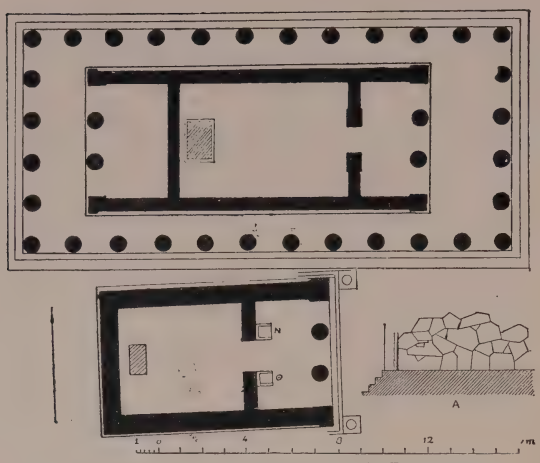


Fig. 225. I due templi di Nemesi in Ramnunte.

piano fondamentale delle case micenee (fig. 198), ricercare in forme egualmente semplici anche il tipo più antico del tempio in pietra greco (cella, « megaron » e vestibolo), sia che questo, come negli edifici più antichi, manchi di colonne (fig. 159, 199), sia che, secondo la maniera più perfezionata e divenuta tosto d'uso generale, presenti due colonne tra le testate dei muri (« templum in antis », fig. 225 sotto). Solo è da notare che una forma così semplice (tempio a « megaron »), quale difatti si riscontra (ad es. nei « thesauroi » di Olimpia e di Delfi) anche nel periodo più antico, non può essere stata adoperata che per piccoli santuarî: già i templi maggiori più antichi, tanto quelli dorici del Peloponneso e della Sicilia quanto quelli ionici dell'Asia Minore, presentano la casa della divinità circondata all'intorno da una corona di colonne (« peripteros », fig. 225 sopra). Questa forma perfetta di tempio di cui non esisteva modello nè nell' Egitto nè altrove è la più grandiosa creazione dello spirito architettonico greco: il tetto sostenuto dalle colonne si allarga come un baldacchino sopra la cella e ogni elemento contribuisce all'unità dell'insieme. Vicino a queste sorsero altre forme più o meno ricche: accanto al tempio « in antis » sorsero il « prostylos » e l'« amphiprostylos » che presentano sul lato anteriore o su ambedue i lati stretti delle colonne libere (fig. 226) le quali aggiungono leggerezza al tempio. È questa la forma preferita per i templi più piccoli. Oppure il colonnato era duplicato (« dipteros ») e faceva apparire il tempio anche maggiore. Ambedue questi tipi sono del resto più amati nello stile ionico che nel semplice stile dorico. Se il diptero si presta alla critica perchè le proporzioni appaiono turbate, la cella e il colonnato sono troppo separati, e la prima è quasi soffocata dal secondo, il periptero invece desta la nostra più viva ammirazione per la sua euritmica organicità.

La decorazione greca. — Lo stile architettonico greco, rappresentato nel modo più puro dai templi, non è un fenomeno storico isolato. Esso non morì neanche quando lo stato e la religione degli antichi Greci sparirono dal mondo, anzi sopravvisse come ideale nel mondo artistico posteriore e continuò a servire perennemente di modello. Giunto al culmine dello sviluppo esso cancella le tracce della sua origine e del suo lento progresso: appare così una creazione di getto. La natura delle singole parti sembra avere un carattere severamente logico, necessario. In ciò è affine allo stile architettonico gotico, ma lo supera per la

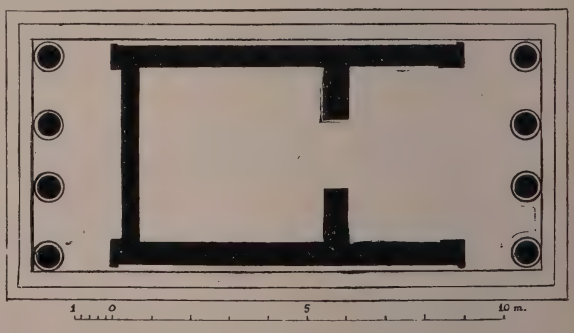
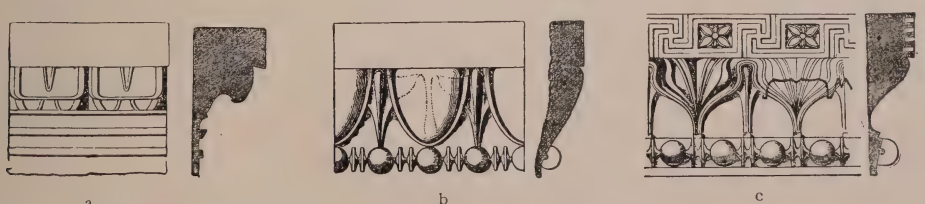


Fig. 226. Il tempio presso l'Ilisso.

semplicità dei suoi mezzi di espressione, per la nobile simmetria ed armonia e per l'intima connessione delle parti struttive con le forme decorative. Queste ultime hanno lo scopo di rendere espressiva la funzione dei membri architettonici. Gli ornamenti che si adattano a questo scopo sono relativamente pochi ma tuttavia sufficienti. Essi sono in parte tolti a prestito dagli antichi modelli: ad es. il meandro deriva dallo stile geometrico, una serie di decorazioni a foglie è nata sotto l'influenza di modelli egizî o mesopotamici. Ma la vera natura dell'arte greca si mostra nel fatto che essa con spirito creativo riadatta in tal modo le forme e i motivi tolti dal di fuori che soltanto allora questi dispiegano la vera vita in essi celata. Così cessano di essere, come in Oriente, nello stile egeo e nello stile geometrico, soltanto una decorazione destinata a riempire lo spazio. Il meandro, ad esempio, uno degli ornamenti tolti dall'arte tessile, è soprattutto adoperato là dove si ha bisogno di una cintura, di un legamento a fascia; il motivo del loto e delle palmette tratto dall'Oriente è regolato e raffinato nelle sue forme come simbolo di un libero tendere verso l'alto in funzione terminale (fig. 227). Nessun ornamento mostra questo nuovo carattere significativo più chiaramente dell' onda (« kyma », « kymation ») che rappresenta il conflitto di due forze: del tendere verso l'alto e del piegarsi per peso. Una parte di edificio o di mobile, conformemente alla sua natura elastica, tende verso l'alto, ma per una pressione dal di sopra si piega e sporge in fuori. Così, come nel capitello egizio a palma (fig. 50), questo movimento è reso manifesto per mezzo delle foglie, le cui punte si inclinano in basso, ed invero tanto più fortemente quanto maggiore è la pressione o quanto più cedevole è il loro genere (fig. 228). Soltanto una mezza inclinazione presentano le foglie rigide che costituiscono il « kymation » dorico (a). Le foglie si capovolgono sino alla loro base nel « kymation » ionico (b) detto anche ovulo, in quanto che le loro punte alternativamente rotonde e cuoriformi sono fissate in basso con una fila di perle (« astragalos »). Ancor più delicato appare il «kymation » lesbico (c), giacchè ambedue le serie di foglie prendono aspetto cuoriforme. Così profilo e forma della foglia mutano a seconda che il conflitto debba essere più o meno fortemente accentuato. In quel punto in cui i due ultimi generi di « kymatia » formano un angolo, una foglia trattata naturalisticamente segna l'origine e il significato di tutta l'ornamentazione (fig. 232, 3, 4). Ma in questo si rivela nel miglior modo la novità di tale decorazione: una volta avvivati dalla fantasia ellenica gli ornamenti perdono tosto le tracce della loro origine esteriore e parlano un linguaggio puramente artistico.

a b

Fig. 227. Ornamenti vegetali eretti (palmette).



a b c

Fig. 228. « Kyma » dorico, oviforme e cuoriforme. (Borrmann).

Anche per questa ragione noi trattiamo del sistema in principio prima di seguire storicamente lo sviluppo dell'architettura. Inoltre noi poniamo a base di un esame sistematico il culmine dello stile architettonico, quello in cui gli stadî di una ricerca tentennante sono stati oltrepassati ed è stata raggiunta una costituzione ormai esemplare. Questo si ottiene per lo stile dorico nel V secolo, per lo ionico nei secoli V e IV, per il corinzio nel IV e nei seguenti.

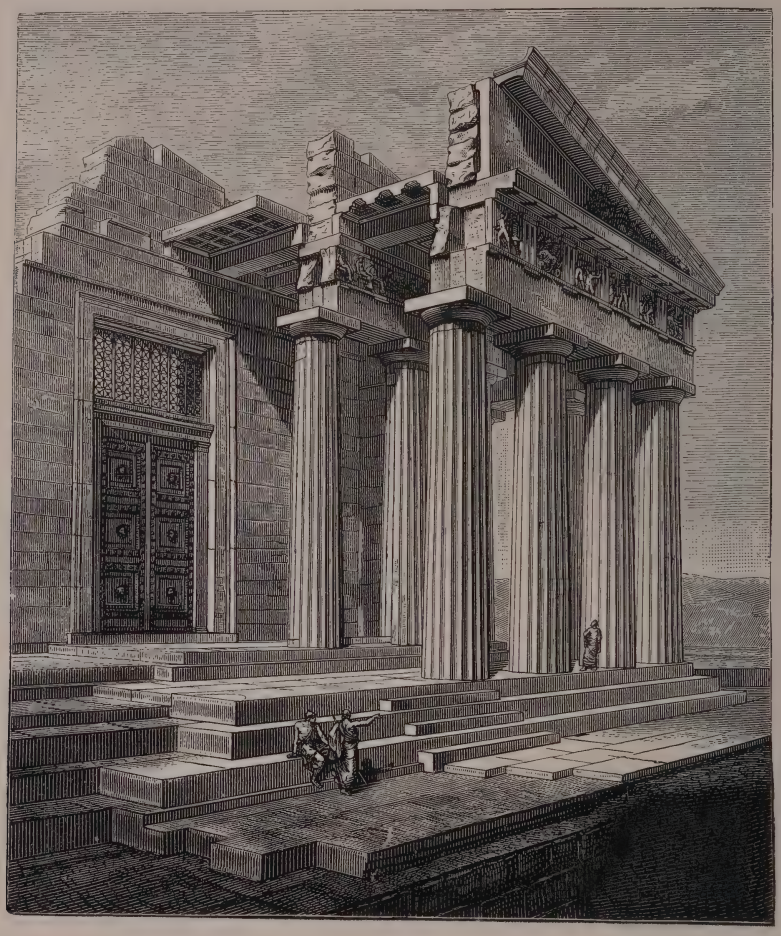


Fig. 229. Ricostruzione di un angolo del Partenone. (Niemann).

III. — IL SISTEMA DELL'ARCHITETTURA ELLENICA.

Stile dorico (fig. 229). — Sul piano superiore (« stylobates ») di una robusta sostruzione a gradini in blocchi squadrati (« crepidoma »), al quale nei templi maggiori conducevano talvolta dei piccoli gradini intermedî, talvolta una rampa (così nel Peloponneso), si innalzano le mura e le colonne. Le mura son fatte anch'esse di blocchi squadrati. I blocchi dell'ordine inferiore, le « orthostatai », hanno un'altezza e una lunghezza doppia degli altri. Questi nei templi minori corrono in semplici fasce, nelle pareti più spesse (come nel Partenone) i blocchi di una coppia di fasce si alternano con i blocchi di legamento. Le colonne si elevano tutte immediatamente dal piano comune senza avere

alcuna base. Già in ciò appare come caratteristica fondamentale dello stile dorico l'immediata connessione delle singole parti struttive. Il fusto della colonna è scanalato, vale a dire è provvisto di venti solchi leggermente concavi che si riattaccano l'uno all'altro con uno spigolo acuto (fig. 230), si rastrema verso l'alto e presenta al disotto della metà una leggiera rigonfiatura (« entasis »). Fatta astrazione da ragioni ottiche, l'entasi segna il grado di elasticità col quale la colonna resiste alla pressione dall'alto. All'estremità superiore del fusto, che è composto di singoli rocchi imperniati, si osserva un'incisione (fig. 231), che serve a proteggere l'orlo inferiore del rocco più alto nel suo trasporto. Infatti in questo rocco veniva principiata la scanalatura affinchè più tardi servisse di modello per la lavorazione dell'intera

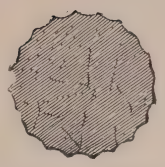


Fig. 230. Spaccato della colonna dorica.

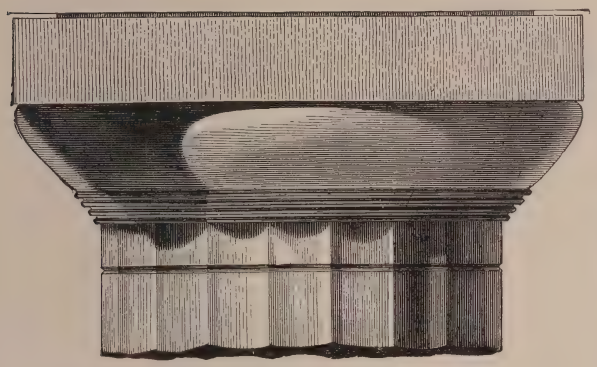


Fig. 231. Capitello dorico del « Theseion » in Atene.

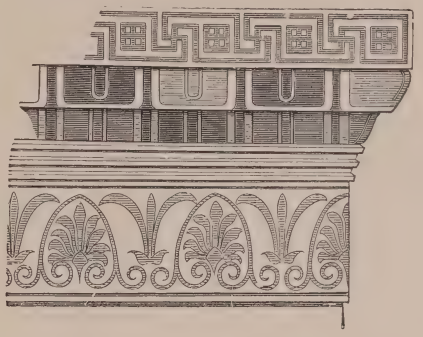


Fig. 233. Capitello dorico di anta dipinto, collo con corona vegetale, anelli, « kymation » dorico e plinto con meandro. (Borrmann).

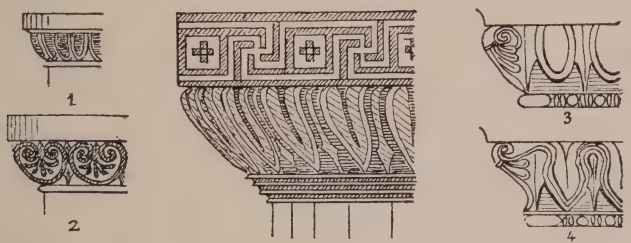


Fig. 232. Saggi della decorazione pittorica del capitello dorico.
1. da Atene, 2. da Epidauro, 3. Ovulo, 4. « Kymation » lesbico.

colonna sul posto, e quindi gli spigoli acuti senza l'insolcatura facilmente si sarebbero smussati nel trasporto. Al disopra dell'intaglio comincia il collarino (« hypotrachelion ») lavorato insieme al capitello in un solo blocco e contraddistinto da più anelli (« anuli »), il cui profilo leggermente sporgente ricorda i sepali di un bocciuolo. Poscia segue il capitello che consiste dell'« echinos » ampiamente evaso e un po' rientrante superiormente e della lastra di copertura (« plinthos » o « abacus »). Il nome di echino (bacile) accenna all'aspetto di questo membro; tuttavia sembra che sia stata trovata per esso anche un'altra spiegazione. Da iscrizioni attiche noi apprendiamo che l'echino era colorato. E degli osservatori degni di fede hanno con una favorevole condizione di luce ritrovato nei capitelli del « Theseion » (sebbene la scoperta non sia rimasta senza contraddizione) tracce di un ovulo colorato (fig. 232). Dato ciò l'echino sembra dunque essere stato concepito talvolta come un « kymation » (pag. 119), un'onda di foglie che si inclinano dall'alto verso il basso; quanto tuttavia possa essere stata diffusa una tale

concezione non si può ora più determinare. L'echino, col suo contorno talvolta evaso e panciuto, talvolta teso elasticamente, rimane in ogni modo il giusto dinamometro per la resistenza della colonna alla trabeazione. Ad esso corrisponde nella così detta « anta », la fronte della parete sporgente (fig. 233), un « kymation » dorico di scarsa altezza ugualmente introdotto da un collarino e tre cinghie. In ambedue i capitelli un plinto, talvolta decorato di un meandro a colori, forma il coronamento superiore; nella colonna costituisce il passaggio dalla forma rotonda del sostegno alla trabeazione rettilinea.

La trabeazione (Tav. VII, 3) comincia con l'« epistylion » (il moderno architrave), la trave in pietra che ha preso il posto di quella in legno; esso è costituito da blocchi che poggiano orizzontalmente sulle colonne colla loro linea di connessione sull'asse delle colonne medesime e formano il saldo fondamento per il soffitto e per il tetto. L' epistilio termina con una piccola lastra sporgente ornata a meandro. La parte successiva della trabeazione (« triglyphon ») presenta dei sostegni a forma di pilastro con scanalature prismatiche — triglifi o tre incavi — e tra di essi sono affondate (cfr. fig. 234) delle metope quadrangolari cioè delle lastre atte a ricevere una decorazione in scultura. Sopra l'origine dei triglifi e delle metope noi dobbiamo limitarci a delle congetture. Gli uni vedono nei triglifi delle coperture dentellate destinate a nascondere le testate delle travi del soffitto interno. Secondo un'ipotesi migliore i triglifi stessi rappresentano le testate delle travi scanalate a mo' di colonne e caratterizzate con ciò come sostegno del soffitto. Che poi la scanalatura, la quale è rotonda nelle colonne cilindriche, qui appaia angolare non è che una conseguenza della forma angolare dei triglifi. Le scanalature dei triglifi non prendono tutta la sua altezza ma terminano per la più superiormente con un taglio rotondo e lasciano lo spazio per una fascia che può essere considerata come il capitello del triglifo mentre le così dette gocce sotto la fascia dell'epistilio, sei corpicini pendenti a mo' di ciondoli da un piccolo regolo (« regula »), preparano il triglifo. Le metope, che nel tempo più antico sembrano essere state talvolta aperte, si trovano sempre chiuse nei monumenti conservati. Le travi del soffitto posano del resto quasi senza eccezione, forse in seguito ad un mutamento posteriore, non dietro ma sopra i triglifi all'altezza del « geison » (fig. 229).

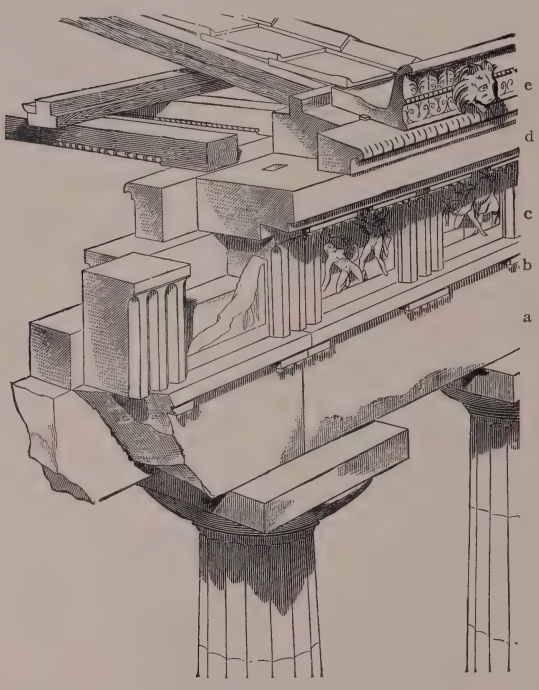


Fig. 234. Trabeazione e costituzione del tetto nel tempio dorico. (Secondo Viollet-le-Duc).

a. Epistilio. b. « Regula » con le lastre a gocce. c. Triglifio. d. « Geison » o cornice. e. Sima (grondaia).

Sopra il triglifio sporge intorno al tempio il « geison » (« corona » o cornicione, Tav. VII 3, fig. 234) che costituisce nello stesso tempo l'orlo del soffitto e del tetto. Il suo piano inferiore, intagliato e alquanto inclinato, porta tre file di gocce pendenti da lastre

quadrangolari (« mutuli » o modiglioni). Il cornicione è orlato superiormente di un « kymation » dorico, e tutto l'edificio nei piccoli templi è coronato su i lati lunghi dalla gronda (« sima ») che raccoglie la pioggia dal tetto e la riversa per mezzo di teste di leone (« choledrai » fig. 234, Tav. VII, 2). Nei templi maggiori manca spesso sui lati di scolo la sima (Tav. VII, 3) poichè a causa della quantità dell'acqua scorrente dal tetto avrebbe dovuto essere colossale. Come simbolo di coronamento e di terminazione libera è dipinta sulla sima per lo più una fascia di foglie erette (cfr. fig. 234, Tav. VII, 2), che nel Peloponneso dal IV secolo in poi cede il posto ad un ornamento di tralci a rilievo. Il campo del frontone (« aetos », « tympanon ») nel lato anteriore e posteriore del tempio è incorniciato da un « geison » basso (orlato da un « kymation » dorico o lesbio) con una sima superiore che impedisce lo scolo dell'acqua piovana su i lati di fronte (Tav. VII, 3). Degli ornamenti plastici (« akroteria ») sormontano il vertice e gli angoli del frontone (fig. 235). Il frontone greco è sempre basso e piatto (elevazione di 13-14 gradi) in contrasto al frontone erto e pesante degli edifici romani. Il tetto a due spioventi leggermente inclinati è sostenuto da saldi travicelli trasversali (« sphekiskoi ») che sono legati da correntini orizzontali (« himantes », fig. 234). Sopra vi poggia un rivestimento di tavole sul quale, secondo un antico costume, è disteso uno strato d'argilla impermeabile (« dorosis »). Questo sostiene il tetto a tegole (« keramos », « orophos ») che era fatto o di argilla o di marmo; delle tegole piatte (« solenes ») danno la via all' acqua mentre le connessure sono chiuse con embrici (« kalypteres »). Gli embrici che fan fronte sull'orlo del tetto (« hegemones ») terminano generalmente in forma di palmetta (Tav. VII, 3).

Fig. 235. Acroterio d'angolo.

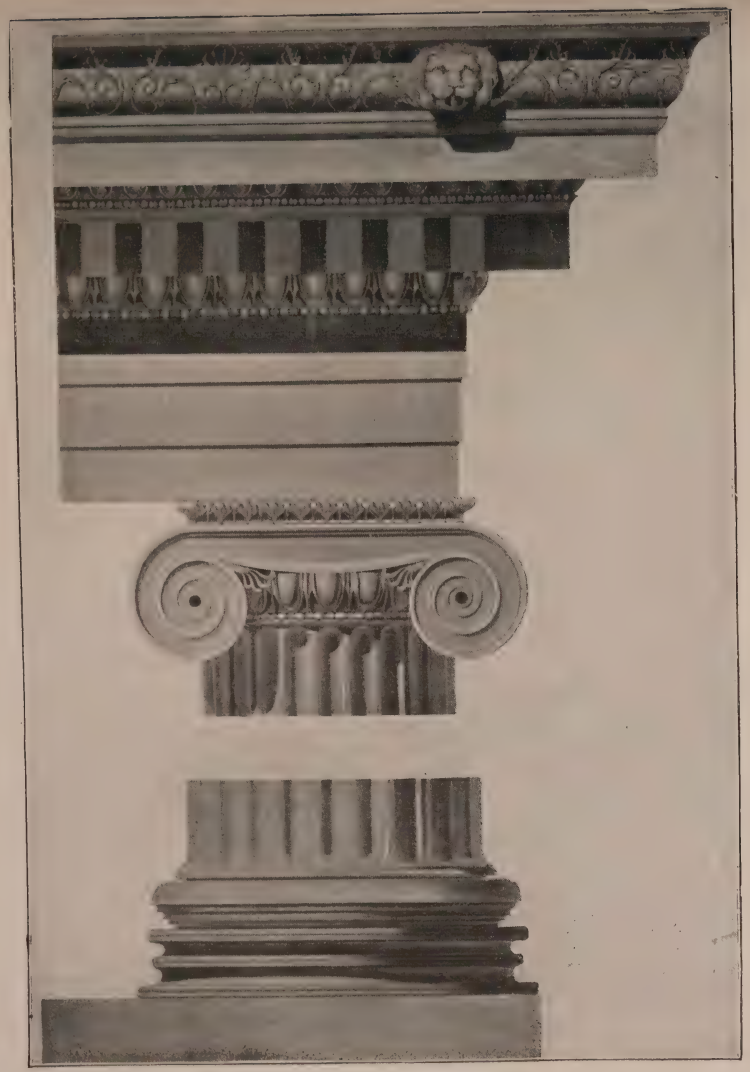
Il piano del periptero dorico per lo più presenta nel V secolo sui lati lunghi un numero di colonne eguale a quello del lato breve raddoppiato e accresciuto di uno cioè 6 × 13, 8 × 17, calcolando due volte le colonne d'angolo. Tuttavia particolari condizioni possono condurre ad una lunghezza minore (6 × 12 in Egina e in Ramnunte, fig. 225), o maggiore (6 × 14 in Poseidonia, fig. 337 a, 6 × 15 in Figalia, fig. 445). L'altezza delle colonne rispetto alla loro grossezza è assai differente giacchè si accorda al carattere generale di ciascun tempio. Mentre le colonne nei paesi dorici sono di un materiale più rozzo e presentano delle proporzioni più pesanti (Poseidonia: raggi inferiori o moduli 8 $^1/_2$, Olimpia: 9, Segesta: 9 $^2/_3$), il tempio di Egina (moduli 10 $^2/_3$) costituisce, nonostante il materiale similmente rozzo, il passaggio alle colonne in marmo attiche che salgono da moduli 11-11 $^1/_3$ (Partenone, « Theseion », Ramnunte) sino a moduli 12 $^2/_3$ nel tempio del capo Sunio. Anche gli intercolumnî contribuiscono essenzialmente con la loro varia ampiezza all'impressione dell'edificio; gli antichi davano anche a questo una particolare importanza e distinguevano templi con intercolumnî stretti (« pyknostyloi », moduli 3), con intercolumnî densi (« systyloi », moduli 4), con intercolumnî belli (« eustyloi », moduli 4 $^1/_2$), con intercolumnî ampî (« diastyloi », moduli 6) e con intercolumnî radi (« aerostyloi », moduli 7).

Accanto a differenze così grandi nei singoli edifici si riconoscono tuttavia certi stabili rapporti di misura o proporzioni che i Greci chiamavano « symmetriai » e che erano ritenute così necessarie da far sorgere una considerevole letteratura tecnica intorno

ad esse nei diversi stili. Nel periptero dorico valeva come normale una fronte di sei colonne. Si preferivano dei rapporti semplici: ad esempio si cercava che larghezza e altezza della cella fossero eguali; inoltre che nella fronte del pronao sino al margine superiore della trabeazione larghezza e altezza rappresentassero la proporzione di 2 : 3; che l'altezza delle colonne si trovasse rispetto alla loro distanza misurata da asse ad asse nella proporzione di 2 : 1 e rispetto all'altezza dell'epistilio nella proporzione di 3 : 1. Ma in modo particolare tornavano certi rapporti fondamentali in diverse parti dell'edificio: così ad esempio nel Partenone lo stilobate, il tempio (cella e stanza meridionale) e la navata mediana della cella fiancheggiata da colonne presentavano lo stesso rapporto tra larghezza e lunghezza di 4 : 9. Una metopa rispetto ai due triglifi vicini si trova per altezza e larghezza in proporzione uguale a quella in cui il pronao, misurato nella sua luce, si trova rispetto alle parti confinanti (anta, passaggio, colonna), e per la larghezza anche in quella in cui si trova l'intercolumnio rispetto alle due colonne adiacenti — un esempio parlante del predominio dell'analogia poichè il rapporto di larghezza di triglifi e metope oscilla straordinariamente (Selinunte C, 1 : 1, Pesto 3 : 4, Egina e Figalia 3 : 5). « Celle strette adunque portano metope strette, e colonnati larghi portano larghi triglifi: l'addensamento delle colonne si rispecchia nella posizione dei triglifi » *(A. Thiersch)*. Così, per queste proporzioni che regolano tutto, il tempio diviene un grande organismo le cui singole parti sono in istretta analogia con l'insieme.

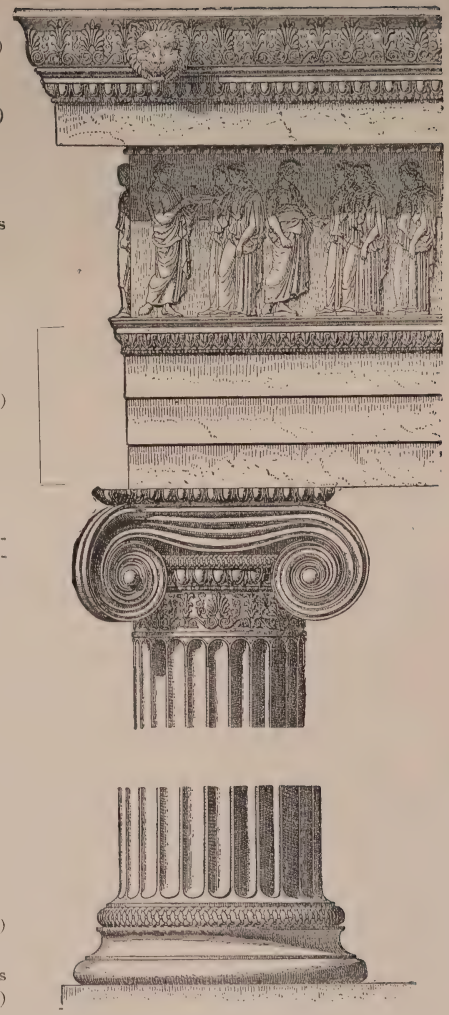
Stile ionico (fig. 236, 237). — A differenza dello stile dorico in cui la coordinazione dei singoli membri è conservata più stabilmente e il loro stretto rapporto si presenta nel modo più chiaro, l'architettura ionica rivela una maggiore indipendenza e libertà. I singoli membri architettonici, come pure alcune loro parti, sono isolati ed autonomi, sicchè tra di essi s'inseriscono in gran numero dei piccoli membri divisorî (« kymatia » e simili). Oltre a ciò noi dobbiamo distinguere due diverse correnti di sviluppo: la ionica pura e l'attica. Nell'Asia Minore, la patria dello ionismo, lo stile è giunto alla sua più chiara espressione nel IV secolo in un tempio lesbio di Messa, nel Mausoleo di Alicarnasso, nel tempio di Artemide in Efeso, nel tempio di Athena in Priene ed inoltre nello « Smintheion » nella Troade, che non è tuttavia conservato nel suo carattere originario. La derivazione attica si presenta negli edifici minori del V secolo, nel tempio di Athena Nike sull'Acropoli e nel tempio presso l'Ilisso, ma con maggior ricchezza nella sontuosa costruzione dell'Eretteo. La trattazione generale dello stile ionico indicherà le differenze dei due tipi.

Ciascuna colonna è separata dalla gradinata e dal suo piano superiore, lo stilobate, per mezzo di una base a parte (« speira »). L'elemento principale della base è un disco (« trochilos ») ricurvo superiormente ed inferiormente, rientrante nel mezzo, sì da avere il profilo di una gola; esso indica un saldo concentramento di forza. Nello stile dell'Asia Minore esso è di regola una doppia gola orlata di bastoncelli (« astragaloi »). Un cuscino (« torus »), di profilo semisferico, ricollega il trochilo al fusto della colonna: talvolta è liscio, talvolta, o interamente (fig. 247) o solo nella sua parte inferiore (fig. 236), è scanalato. In tempi posteriori la base riposa sopra una lastra quadrangolare (« plinthos ») e solo eccezionalmente, alla maniera attica, sopra un cuscino inferiore (« Smintheion » nella Troade). Nei monumenti attici la gola è semplice, ma è posta tra due cuscini, il primo dei quali è per lo più scanalato alla maniera ionica e circondato



Sima (grondaia)
Geison (cornice)
Geisipodes (dentelli)
Epistylion (architrave)
Capitello normale
Torus
Doppio trochilus
Speira (base)
Stylobates
Krepis (gradino)

Fig. 236. Ordine ionico dell'Asia Minore. (Tempio di Athena in Priene).



Sima (grondaia)
Geison (cornice)
Zophoros (fregio)
Epistylion (architrave)
Capitello d'angolo con collarino decorato
Speira (base)
Stylobates
Krepis (gradino)

Fig. 237. Ordine attico-ionico.
(Portico settentrionale dell' Eretteo).

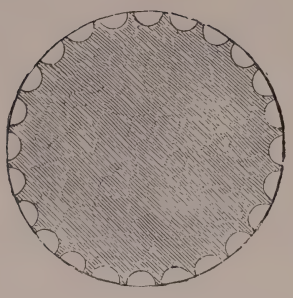


Fig. 238. Spaccato del fusto della colonna ionica.

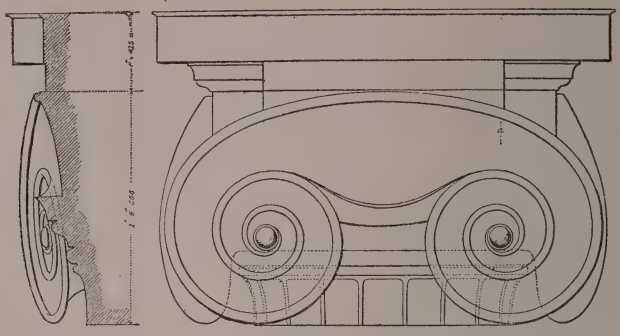


Fig. 239. Capitello ionico. Figalia. Veduta anteriore. (Puchstein da Cockerell).

talvolta di un intreccio di piccole corregge (fig. 237). Questa forma di base, sotto il nome di « base attica », si è conservata sino ai nostri giorni come la forma più comune. Gli elementi della base, nel corso dello sviluppo, hanno gradualmente perduto la loro rigidezza ed altezza ed hanno acquistato una forma più bassa e più delicata.

La colonna ionica molto più snella della dorica è assai meno rastremata ed è provveduta di 24 scanalature più profonde, semicircolari, che sono separate l'una dall'altra da stretti listelli, cioè non s'incontrano a spigolo acuto come nello stile dorico (fig. 238). Così si ha un effetto maggiore di luce nella scanalatura ed è accentuata di più la tendenza della colonna verso l'alto. I canali terminano superiormente e inferiormente a taglio rotondo in modo che il fusto della colonna e ciascuna scanalatura sono separati come una cosa a sè. Una fila di perle (« astragalos ») ricollega spesso il fusto col capitello (fig. 236). Quest'ultimo presenta forme assai diverse: o si limita ad una fascia dalla curva energica che termina a volute (Figalia, fig. 239, tipo « occidentale »), motivo che già si trovava nei rilievi rupestri di Boghaz-köi (fig. 165), oppure, per indicare il peso che poggia sulla colonna, consta di un « kymation » fortemente sporgente, con foglie scolpite, l'ovulo, sul quale poggia il così detto cuscino con le sue volute (Asia Minore, fig. 236, tipo « orientale »). Si è immaginato questo cuscino come in origine steso alle sue estremità e sporgente ampiamente fuori del fusto per contrarsi poscia a spirale, ma è piuttosto soltanto una modificazione ornamentalmente più ricca dell'originario capezzale della colonna in legno (fig. 194): l'architettura assira conosce

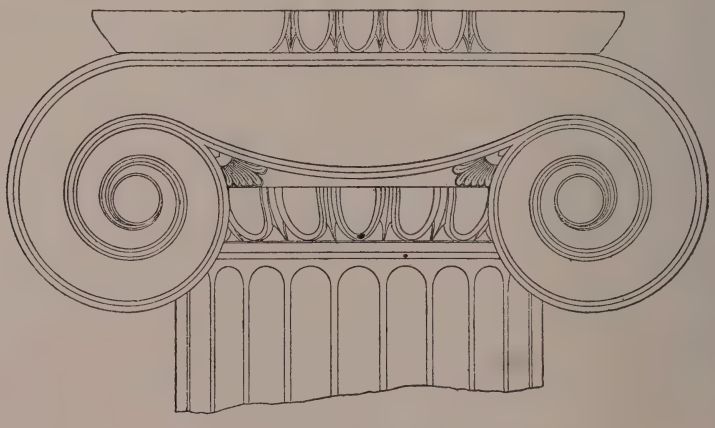


Fig. 240. Capitello attico-ionico. Propilei. (Puchstein).

il medesimo motivo (fig. 127). Un' impressione di maggiore elasticità la fanno i capitelli dello stile attico-ionico i quali hanno subìto varie modificazioni ed appaiono nella loro forma più perfezionata nell' Eretteo (fig. 237). Qui noi sentiamo nella maggiore accentuazione delle curve nel mezzo e nell'accrescimento dei giri delle spirali un aumento dell'elasticità interna. Certo in questo accartocciarsi e sporgere delle volute si manifesta una forza che cede e resiste a seconda del bisogno. Il capitello dell'Eretteo del resto dispiega nel collarino adorno di palmette e nella treccia che s' innesta tra l'ovulo e le volute una ricchezza particolare (cfr. fig. 451). Anche il raddoppiamento delle spirali manca nel capitello attico comune quale appare nei due piccoli templi ateniesi e, nella sua forma più bella, nell'atrio centrale dei Propilei (fig. 240).

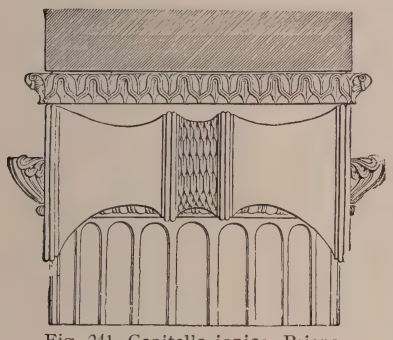


Fig. 241. Capitello ionico, Priene. Veduta laterale. (Lato del cuscino).

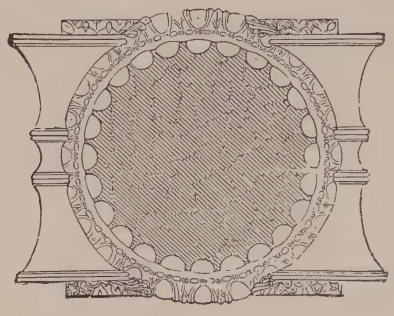


Fig. 242. Capitello ionico comune. Spaccato.

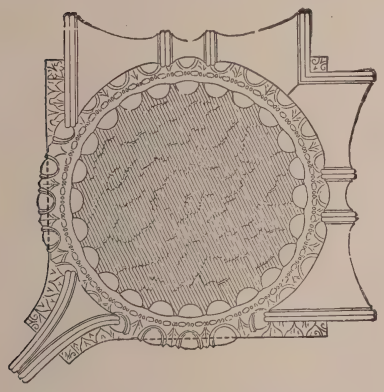


Fig. 243. Capitello ionico angolare. Spaccato.

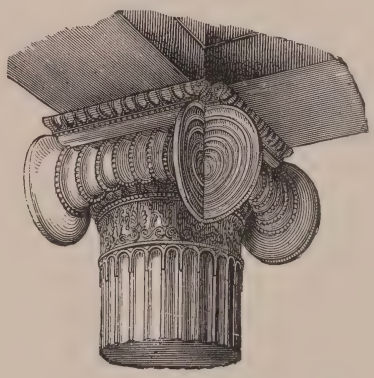


Fig. 244. Capitello attico-ionico angolare. (Eretteo). Veduta interna.

La veduta laterale del capitello ionico è essenzialmente diversa dalla veduta frontale: qui noi vediamo il movimento delle volute, lì (fig. 241) invece il loro cuscino arrotolato come se fosse stretto da una fascia. Il capitello di una colonna angolare nel tempio periptero non può perciò essere modellato nella sua forma solita perchè deve presentare una veduta frontale tanto nel lato stretto quanto nel lato lungo del tempio. Mentre nel capitello comune (fig. 242) i lati che presentano la voluta svolta sono paralleli, nel capitello angolare (fig. 243) debbono essere adiacenti, sicchè le volute collocate verso lo spigolo esteriore si spostano dal loro piano essendo costrette ad avanzarsi (cfr. fig. 237). Adiacenti diventano così nella colonna d'angolo anche le due vedute del capitello che presentano il fianco del cuscino, e al loro punto di incontro costituiscono un angolo rientrante (fig. 244). Questi espedienti artistici indicano

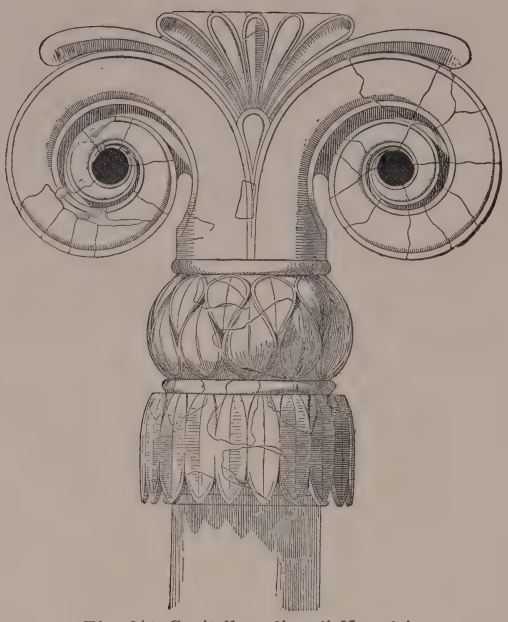


Fig. 245. Capitello eolico di Neandria. (Durm da Koldewey).

che il capitello ionico in origine era solo destinato alle vedute frontali. Solo tardi, probabilmente sotto l'influenza del capitello corinzio sviluppatosi da poco (fig. 249), si è trovato un rimedio nel così detto capitello diagonale (fig. 585). Un piccolo « kymation » (ionico in Atene, lesbio nell'Asia Minore) corona il capitello. Nei pilastri voluta e cuscino ricevono una forma differente che si è sviluppata dalla spirale saliente, anch'essa non estranea all'arte assira. Le volute sogliono allora incorniciare un piano decorato di tralci o di figure (fig. 542).

Un tipo di capitello ionico divenuto noto solo da poco ed affine a questo capitello di pilastri è costituito dal capitello eolico, detto così perchè, almeno finora, si è trovato solo in territorio eolico, nella Troade (fig. 245) e nell'isola di Lesbo. La forma non trae qui la sua origine dal capezzale orizzontale in legno, ma si sviluppa sorgendo dal tronco della colonna. Comune nell'arte industriale per mobili, questa forma di coronamento fu applicata al capitello di colonne sin da tempo antico, poichè il tempio di Neandria sembra appartenere al VII secolo, ma la stessa concezione ritorna anche in capitelli ciprioti (fig. 155), attici antichi (fig. 246) e delî del VI secolo. Se questo capitello di Neandria fosse inoltre unito ad un capitello fenicio a pomo (cfr. pag. 70) e ad una cascata di foglie (questa appare anche nella eolica Aigai) quasi a coronamento del fusto (cfr. fig. 182 b) non è cosa sicura, perchè forse si tratta di due capitelli diversi (cfr. fig. 278). Il capitello eolico sembra aver ceduto per tempo il posto al capitello ionico comune, che in territorio eolico appare ad esempio nel tempio di Messa in Lesbo e nello « Smintheion » troiano.

La trabeazione del tempio ionico comincia con l'architrave (epistylion) che dall'esterno sembra quasi sempre costituito da tre fasce (raramente due) collocate l'una sull'altra e leggermente sporgenti verso l'alto (cfr. fig. 236-237). L'epistilio termina superiormente con un « kymation » che è legato ad esso per mezzo di una fila di perle. Il resto della costruzione superiore prende diverse forme. Talvolta al posto del triglifio dorico noi vediamo un fregio unito, una specie di zona liscia di rivestimento, che può ricevere una decorazione scultoria figurata o puramente ornamentale (« zophoros » portatore di figure). Questo fregio lo ritroviamo tanto nei monumenti attico-ionici (fig. 237) quanto nel Mausoleo che era così riccamente adorno di sculture (fig. 247); nel Monu-

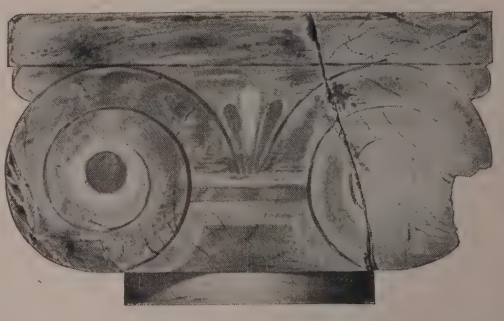


Fig. 246. Capitello attico-arcaico, dipinto. (Ant. Denkm.).

mento delle Nereidi in Xanthos (fig. 452) l'epistilio, che non è diviso, è eccezionalmente decorato di rilievi. Ma altre volte il fregio manca del tutto, come negli edifici ionici di Priene (fig. 236), nelle facciate funerarie della Licia e nell'altare di Pergamo. È assai verosimile che questa fosse la disposizione originaria ionica; in ogni caso il piano del soffitto nell' interno poggia costantemente sull'epistilio ed è nello stile ionico così basso che non avrebbe forse bisogno di essere rivestito all'esterno dalle lastre del fregio (cfr. fig. 247).

All'epistilio o fregio segue, separato da un « kymation », il « geison ». Nella metà inferiore del « geison » negli edifici dell' Asia Minore viene tolta via una parte della pietra per diminuire il peso sporgente, cosicchè vi rimangono soltanto degl'intagli (dentelli, « geisipodes », fig. 236, 247). La metà superiore del « geison » sporge grandemente perchè ha da proteggere delle parti più delicate che nel tempio dorico, e sostiene la « sima » la quale aveva un profilo ricurvo ed era ornata di una fascia di foglie erette o, dal IV secolo, nel Peloponneso, di tralci a rilievo a decorso orizzontale. Nei monumenti attico-ionici mancano i dentelli e il « geison », in conformità alle modeste proporzioni degli edifici, si limita alla lastra sporgente, intagliata inferiormente per diminuzione del peso (fig. 237). Il campo del frontone destinato a ricevere una decorazione figurata è incorniciato dal « geison » senza dentelli e dalla sima, e porta al vertice e agli angoli degli acroterî.

Fig. 247. Colonna e trabeazione del Mausoleo di Alicarnasso. Museo Britannico.

Le piante del tempio ionico del V e del IV secolo sono assai differenti nell'Attica e nell'Asia Minore. Nell'Attica, dove lo stile ionico entrò tardi, appaiono solo piccoli templi, per lo più nella forma dell' anfiprostilo a quattro colonne (fig. 226); il così detto Eretteo (fig. 447), un prostilo a sei colonne, è una costruzione insolita e irregolare da ogni punto di vista. Nell'Oriente al contrario predomina quasi senza eccezione il periptero. Nella sua forma più semplice esso si presenta nel tempio di Athena a Priene (6 × 11 colonne, fig. 538). Invece l'« Artemision » di Efeso è un diptero colossale con 8 colonne sui lati stretti e 20 sui lunghi; il « Didymaion » di Mileto ha alla sua volta 10 × 21 colonne. Otto colonne sul davanti hanno anche i due templi in territorio eolico (Messa e « Smintheion »), ma essi comprendono solo 14 colonne sul fianco e presentano la forma di uno pseudodiptero, vale a dire di un diptero in cui manca l' ordine interno di colonne (fig. 248). Il Mausoleo colle sue colonne 9 × 11 non può considerarsi un tempio. L'altezza delle colonne raggiunge negli edifici asiatici come nell' Eretteo 9-10 diametri inferiori (nello stile

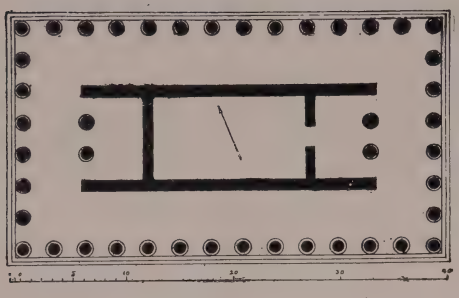


Fig. 248. Pseudodiptero ionico di Messa in Lesbo. (Koldewey).

ionico si calcola per diametri, non come nello stile dorico per raggi); solo i piccoli anfiprostili attici presentano in questo una tendenza dorizzante e si contentano di diametri $7\,^2/_3$-$8\,^1/_2$.

Per le proporzioni o « symmetriai » regna nello stile ionico la legge dell'analogia come nel dorico (pag. 123-124). Per addurre solo un esempio, nel così detto tempio presso l' Ilisso (fig. 226) i singoli blocchi delle pareti, tanto le ortostati inferiori quanto gli altri, la cella nel suo lato e finalmente l'intero tempio con colonne e trabeazione presentano sempre la medesima proporzione di 1 : 2 per l'altezza rispetto alla lunghezza.

Stile corinzio. — Antichissimo è l'elemento più caratteristico e più appariscente della colonna corinzia, il capitello, che è concepito come un cesto o un calice chiuso da una corona di foglie; motivi simili abbiamo già incontrato nell' Egitto (fig. 50). L'aneddoto per cui lo scultore Kallimachos avrebbe, verso il periodo della guerra del Peloponneso, tratto per la prima volta l' idea da un cesto a cui eran cresciute intorno delle foglie d'acanto sulla tomba di una fanciulla corinzia non è storicamente fondato. Ma tuttavia il capitello ad acanto non fu adoperato dai Greci prima di quel tempo, dopo che già negli acroterî e in ornamenti simili di stele avevano trovato la loro applicazione prima le foglie radicali e poscia anche le foglie grandi dell'acanto. Nelle opere greche del bel periodo, ancora esistenti, il capitello corinzio appare solo di rado. Ad un tale capitello isolato del tempio di Figalia verso il 430 (fig. 446) si aggiunge nel secolo seguente il colonnato corinzio interno del tempio di Athena a Tegea e dell'edificio rotondo « Tholos » presso Epidauro: i capitelli di quest'ultimo, di egregia fattura, contengono già gli elementi fondamentali del tipo divenuto classico (fig. 249). Particolare è la soluzione architettonica nel monumento coregico di Lisicrate in Atene (334 a. C.). Qui non solo l'edificio rotondo (fig. 456) è circondato da mezze colonne corinzie i cui capitelli presentano il motivo fondamentale ingegnosamente perfezionato (fig. 250), ma anche il grande trionfo sul tetto che sosteneva il tripode offre le forme di un ricco capitello corinzio. Decorativo per sua natura, il capitello corinzio permette alla fantasia artistica una svariata modificazione dell' elemento vegetale. Talvolta il nucleo è attorniato da una corona semplice di foglie d'acanto a margini spinosi e dentellati, « acanthus spinosus », la più splendida pianta decorativa della Gre-

Fig. 249. Capitello esemplare per la « Tholos » di Epidauro. (Kabbadias).

cia, sulla quale se ne eleva un'altra di foglie più leggiere. Con uno sviluppo più ricco, che tuttavia già si può additare nel IV secolo (cfr. fig. 249), si raddoppia la corona d'acanto e le si aggiungono agli spigoli come passaggio all'abaco dei tralci. Questi emergono dal calice come degli steli, formano nel mezzo dei fiori, ma agli spigoli si ripiegano a chiocciola (« helikes ») e sostengono le sporgenze dell'abaco che per lo più ha un profilo leggermente ricurvo. Un realismo maggiore nell'elemento vegetale contraddistingue il gusto più tardo e sta in aperto contrasto con il carattere piuttosto sommario dello stile più antico. Ma ciò che in appresso assicurava al capitello corinzio era, oltre all' eleganza, la sua snellezza e il suo adattamento a ciascuna parte dell'edificio; in ciò esso è superiore al capitello ionico, che ha due vedute (pag. 127), e si avvicina di più al capitello dorico.

Il capitello ad acanto è l'elemento principale dello stile corinzio. La base delle colonne toglie a prestito la sua forma dallo stile ionico o attico-ionico: soprattutto non è ancora in uso il plinto. La scanalatura del fusto snello è egualmente tratta dalla colonna ionica. Così anche l'epistilio appare tripartito. Il fregio corrisponde allo « zophoros » ionico; solo più tardi esso acquista un movimento maggiore in quanto che o sale come un « kymation » delicatamente rigonfio, oppure presenta il profilo panciuto di un « torus ».

Fig 250. Mezza colonna con epistilio del Monumento di Lisicrate in Atene.

L' interno dei templi. — Lo stile del tempio greco è determinato dagli elementi esteriori dell'edificio; da questi, cioè dai così detti ordini delle colonne, hanno tratto il più anche i periodi posteriori dell' arte. Tuttavia la costruzione del soffitto del tempio non è di minore importanza per comprendere l'architettura ellenica (fig. 251). Delle lastre di copertura in pietra o in legno (« kalymmata ») provviste nel loro piano inferiore visibile di campi simmetricamente partiti e scavati («kalymmatia» oppure « phatnomata »), il modello dei moderni cassettoni, riposavano sopra delle travi e costituivano una specie di tappeto sospeso. Delle stelle d'oro su fondo azzurro o dei motivi decorativi creati secondo principî simili adornavano il centro dei diversi campi e simboleggiavano, richiamando l' idea del cielo stellato (cfr. pag. 33), una libera sospensione. Spesso i campi sono chiusi da orli a meandri e sono come fissati alle lastre con degli astragali. Le travi che sostengono le lastre del soffitto presentano nella loro estremità superiore un « kymation », nel loro piano inferiore presentano talvolta in epoca posteriore un intreccio dipinto o intagliato che le caratterizza come

delle cinghie tese. Il soffitto a « kalymmatia » è il medesimo nei templi dorico e ionico sebbene la travatura non fosse la stessa per lo meno in origine: questa, determinata e costretta nello stile dorico dalla posizione dei triglifi, è molto più libera nello stile ionico. Solo quando la cella era semplice e le proporzioni erano modeste poteva il soffitto essere fatto in pietra; tuttavia sembra che soprattutto nell' interno della cella i soffitti in legno costituissero la regola e i soffitti in pietra fossero limitati ai vestiboli, ai colonnati e ad altre parti degli edifici esposte all'aria. La maggiore ampiezza (m. 6,70) è data dalle travi in marmo del soffitto nei Propilei. In ogni modo nei grandi edifici, là dove delle travi monolitiche anche nei colonnati interni erano d' impossibile applicazione, era necessario un soffitto a cassettoni in legno; lo stesso vale per i grandi colonnati degli pseudodipteri (fig. 248).

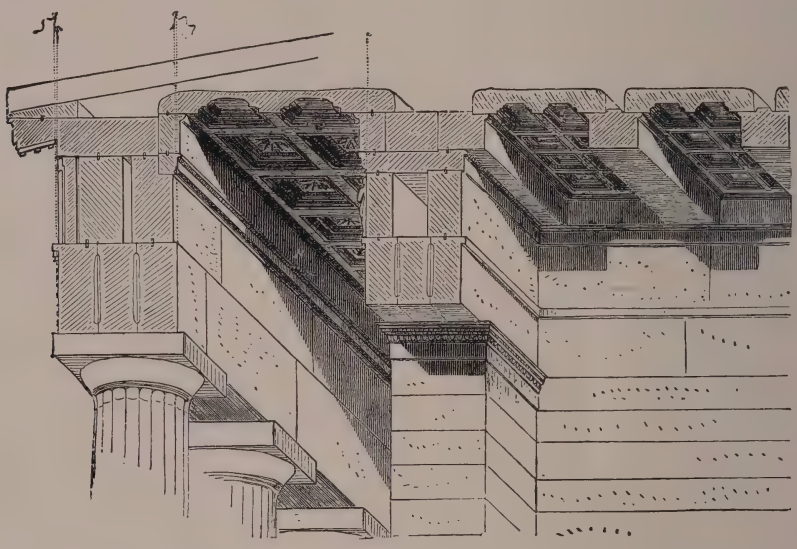


Fig. 251. Costituzione del soffitto nell'opistodomo del Partenone. (Durm).

Nei templi a tre navate era comune una disposizione a due piani delle navate laterali. Nel tempio dorico di regola erano collocate due file di colonne doriche l'una sull'altra (fig. 252); e là dove si voleva un solo colonnato e non erano richieste delle gallerie laterali i sostegni interni furono presi da uno stile più leggiero (colonne ioniche nell'opistodomo del Partenone, nei Propilei, nel tempio di Tegea).

In base a notizie ambigue — i monumenti tacciono su questo punto o parlano un linguaggio non chiaro — è ammessa da molti, oltre ai templi comuni con soffitto chiuso che ricevevano luce solo dall' ingresso, anche l'esistenza di templi con un'apertura nel soffitto (« opaion »). Molto è stato affermato sulla costituzione di questi « templi ipetrali », tuttavia la loro esistenza è in generale assai discutibile. Quel che si può dire di certo è che nei paesi meridionali, ricchi di sole, la luce che entrava dalla porta illuminava in generale sufficientemente la cella e che tanto il doppio colonnato nell' interno quanto l'impianto di gallerie superiori (« hyperoa ») è indipendente dalla forma ipetrale (cfr. fig. 252). In templi assai grandi che non si potevano ricoprire con i mezzi soliti o in particolari condizioni di culto l' intero spazio principale ha all'occasione l'aspetto di un cortile aperto (Figalia, fig. 444; Didymaion, fig. 540).

Policromia (Tav. VII). — Se i Greci sin dall'origine avessero potuto disporre del marmo come materiale di costruzione, si potrebbe forse domandare se sarebbe mai sorto il bisogno di una decorazione policroma nei templi. Ma il materiale povero e deperibile, pietra rozza (calcare, lumachella, « poros »), oppure legno ed argilla, richiedeva un rivestimento ed una custodia. Con questo veniva preparata la via alla decorazione pittorica. Nelle parti di rivestimento in argilla della trabeazione (pag. 117) il disegno poteva essere reso evidente solo per mezzo del colore, e in realtà non con un'aggiunta posteriore all'argilla già preparata, ma con un procedimento in cui durezza, colore e verniciatura fossero ottenuti contemporaneamente cioè col fuoco (Tav. VII, 2). Quando in appresso i templi furono costruiti con un materiale più nobile e già arti-

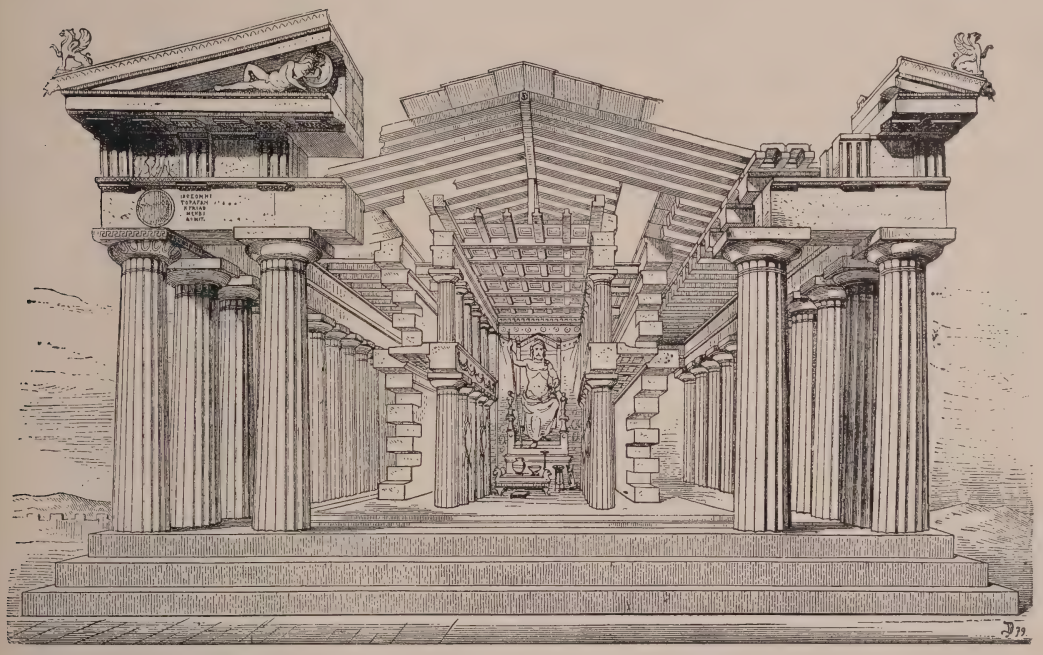


Fig. 252. Restaurazione di un tempio dorico (secondo Chipiez e Durm).

stico in se stesso, il marmo, l'antica decorazione si conservò per pia tradizione. Ma non soltanto per questa ragione: ciascun'arte veramente popolare ama il colore perchè questo ridà l'impressione della vita ed il popolo apprezza infatti nell'arte solo ciò che è vivo. Ciò vale soprattutto per le regioni meridionali dove tutta la natura circostante è ricca di colori. Ma anche dei sentimenti puramente artistici guidavano alla policromia, del resto già in uso presso gli antichi popoli civili orientali. Il colore rialza con maggiore precisione i singoli membri architettonici e fa risaltare meglio anche l'ornamentazione: la più accurata esecuzione scultoria non rende così efficace l'ornamento di lontano quanto il colore. Delle tracce di colore inoltre si sono conservate in così gran numero che non può esistere più alcun dubbio sulla larga diffusione e sulla lunga durata dell'uso della policromia. Sopra la misura invece della colorazione regnava prima vivace contrasto. A molti apparve naturale che se alcune parti dell'edificio erano state colorate anche il tutto dovesse aver ricevuto colore; e così fecero in gran quantità delle restaurazioni variopinte. Ma questa costruzione aprioristica di una

concezione estetica è caduta dinanzi ai dati di fatto tanto sul terreno dell'architettura quanto su quello della scultura, e una ricerca storica ha solo da tener conto dei documenti reali.

Per lo stile dorico secondo i risultati concordanti di osservazioni accurate nell'Attica, in Olimpia e nell'Occidente, nelle contrade cioè più diverse, si può stabilire come regola sicura che le grandi parti massicce dell'edificio (gradini, mura, colonne, epistilî, cornici) apparivano bianche sia per una rivestitura in istucco del materiale rozzo, sia per il colore naturale del marmo; anche una leggiera colorazione quale è stata ammessa in qualche caso non è constatata in modo sicuro. Dipinte erano invece, talvolta a colore intero talvolta con ornamenti, certe parti sporgenti e soprattutto quelle che originariamente erano costruite in legno. Così i triglifi, le lastre a gocce della cornice, e i piccoli regoli sotto i triglifi erano di solito azzurri (solo in esempî particolari appaiono i triglifi neri); i piani inferiori della cornice tra le lastre a goccia (« viae ») e il plinto superiore dell'epistilio al disotto del triglifio erano colorati in rosso; la fascia tra il triglifio e la cornice talvolta era turchina, talvolta era rossa. Le gocce presentano o il color giallo o il color rosso. Le metope rimanevano bianche, a meno che le sculture non richiedessero un fondo colorato (rosso o turchino; errato sulla Tav. VII, 3); similmente trattati erano i campi dei frontoni e i fregi. Gli anelli sotto i capitelli delle colonne erano per lo più rossi, ma una colorazione dell'echino con le foglie ricadenti sembra aver avuto luogo solo eccezionalmente (pag. 121). Al contrario il capitello delle ante era per lo più riccamente dipinto (fig. 233), come pure tutti i «-kymatia » e la sima con i relativi motivi vegetali (fig. 228). Dei meandri circondavano le fasce sopra e sotto il fregio dei triglifi; in qualche caso anche la « regula » era ornata con fiori cadenti (Partenone) e più spesso l'angolo del piano inferiore del « geison » portava una decorazione a palmette. Non si può stabilire in qual misura fosse adoperato anche l'oro oltre al turchino, al rosso e al giallo; per i sontuosi templi ateniesi il suo uso è assai probabile ed in parte anche sicuro. Nell' interno le pareti erano senza dubbio colorate, i lacunari azzurri erano ornati di stelle (d'oro?) o di altri motivi, i lati delle travi di meandri. In complesso la colorazione nei templi puramente dorici è piuttosto seria — i solchi dei triglifi, ad esempio, erano neri (Tav. VII, 1) — al che s'adattano egregiamente i colori forti delle parti in argilla (sima, rivestitura del « geison » o delle travi interne del soffitto), sia che presentino il rosso e il nero su fondo giallo, sia che lo presentino su fondo bigio (Tav. VII, 2). Nei templi attici in marmo dominano dei colori più chiari, in bell'accordo col tono caldo e splendente del marmo trasparente; invece dell'argilla qui spicca il marmo con i suoi ornamenti azzurri, rossi, aurei o più raramente verdi.

Sembra che per lo stile ionico e corinzio valessero in generale le medesime regole di policromia; ad esempio ciò è accertato per l'ovulo, le volute e l'abaco del capitello ionico. Difficilmente inoltre si errerà ammettendo che nell'epoca ellenistica la colorazione abbia acquistato un'importanza sempre maggiore; le pareti ad esempio dovevano risplendere per una decorazione pittorica più sontuosa. Con ciò s'accordava l'uso di pietre di vario colore, di lastre di marmo prezioso per il rivestimento delle pareti e di bronzo dorato per i capitelli. A questi mezzi l'età più antica aveva ricorso solo eccezionalmente e parcamente: n'è esempio il più ricco edificio di Atene, l'Eretteo, in cui le figure bianche e colorate del fregio si distaccavano dal fondo nero e i capitelli, a quel che pare, erano ornati di pietre colorate, di oro e di bronzo.

3

1

2

Tav. VII.

POLICROMIA DELL'ARCHITETTURA DORICA.

1. Dal tempio B in Selinunte (Koldewey). 2. Da Metaponto (Debacq). 3. Dal Partenone (Fenger).

IV. — NUOVE ORIGINI (SINO AL PRINCIPIO DEL VI SECOLO).

Condizioni generali. — I Greci misuravano l'origine della loro storia regolare dal principio delle Olimpiadi (776). Difatti nell' VIII secolo la costituzione degli stati raggiunge nell' Ellade un aspetto stabile, determinato dalla differenza e in parte dal contrasto delle stirpi. Nel Peloponneso si erano stabiliti i Dori e la parte meridionale era abitata dal loro ramo più vigoroso, i Lacedemoni, che tosto soggiogarono i loro vicini, i Messeni, ma gli uni e gli altri presero solo piccola parte al grande movimento della civiltà ellenica. In condizione del tutto diversa si trovavano le stirpi doriche sorelle nella parte nord-est del Peloponneso, dove in Argo e nei piccoli stati intorno all' Istmo, Corinto e Sicione, Megara ed Egina, pulsava una vita resa più intensa dagli scambi marittimi. In molti di questi stati le dinastie regnanti parteciparono vigorosamente a questo slancio anche nel campo dell'arte. Gli Achei, delle cui sedi antiche e gloriose solamente Micene trascinava la vita per quanto meschina, erano ridotti alle anguste coste settentrionali. Nella larga regione litoranea occidentale dell' Elide, Pisa stava a guardia del santuario olimpico. Nell'altipiano dell'Arcadia solo Tegea aveva una certa importanza. Nella Grecia settentrionale tutta la vita attiva si limitava quasi alla costa orientale, alle due regioni eoliche della Tessaglia e della Beozia e all' isola d' Eubea, dove avevano il primato le fiorenti città ioniche di Calcide e di Eretria sull' Euripo. L'Attica con le sue montagne ricche di marmi e le sue coste estese formava il passaggio naturale all'arcipelago Egeo. In questo Creta, l'antico centro di civiltà, aveva ceduto a poco a poco dinanzi alla vita attiva delle nuove popolazioni delle Sporadi e delle Cicladi; le isole ioniche di Nasso, Paro e Taso acquistavano sempre maggior importanza.

Molto prima e in forme più ricche che nel continente europeo la vita ellenica si dispiegò sulle coste occidentali dell'Asia Minore. Al nord acquistò il primato su tutto il territorio eolico l' isola di Lesbo, al sud lo acquistarono Rodi e le città doriche della costa caria, particolarmente Cnido. In mezzo si distendeva la ricchissima e variata regione della Ionia con le grandi città di Mileto e di Efeso, con Clazomene e Focea e con le fiorenti isole di Samo e di Chio. Qui la vita greca si svolgeva colla maggior vigoria. Già nell' VIII secolo la Ionia era giunta a gran fioritura e progredì ancor di più nel VII. La Ionia regolava anche la civiltà dei vicini Dori e del popolo montanaro della Licia. Le navi mercantili ioniche importavano da per tutto, cacciando i commercianti fenici, le merci proprie, ed allargavano in tutte le direzioni l'orizzonte del mondo conosciuto. Mileto spediva numerose colonie verso l' inospitale Mar Nero, anche in quell' Egitto (Delta) che altrimenti si chiudeva così rigidamente dinanzi all'influenza straniera, e lontano fino nel Mediterraneo occidentale dove spadroneggiavano i Cartaginesi.

Ma anche le coste del Mediterraneo occidentale già nell'VIII e ancor più nel VII secolo furono occupate con numerose colonie dalle varie stirpi greche del continente o per scopi commerciali, o per conquistare all'esuberante popolazione nuovi territorî. Degli Ioni della Calcide euboica si spinsero sino nel mar Tirreno, fondarono Cuma sulla costa della Campania e occuparono lo stretto che divide la Sicilia dall'Italia (Zankle - Messana e Reggio). Ad essi seguirono i Dori. Da Corinto fu fondata Siracusa, da Rodi Gela; dei coloni megaresi presso l'Etna (Megara Hyblaia) si spinsero sino a Selinunte, il posto greco più avanzato verso occidente nella costa meri-

dionale della Sicilia. Sfuggendo agli angusti confini della loro patria gli Achei si stabilirono nell'ampio golfo meridionale dell'Italia e crearono qui una « Magna Grecia »; fondarono Crotone, Sibari e insieme ai Focesi Metaponto; al di là dell'Appennino sul mar Tirreno Poseidonia-Paestum doveva ad essi la sua origine. I Locresi si stabilirono verso la punta meridionale, ma la colonia più considerevole di questa regione, l'unica colonia importante di Sparta, fu Taranto nell'angolo del golfo. Tutte queste colonie giunsero a rapida fioritura e superarono le loro città madri per potenza e per benessere.

Nel medesimo tempo in cui i nuovi stati greci svolgevano tanta energia creatrice di vita politica e di espansione commerciale, fioriva la poesia greca. Sulle coste della Ionia i canti omerici avevano raggiunto quella forma in cui a poco a poco si imposero a tutto il mondo greco. Altri numerosi prodotti dell'epopea davano la forma stabile alle leggende svariate delle singole stirpi e paesi; le genealogie degli dèi e degli eroi, dei fondatori delle stirpi e delle famiglie furono fissate in forma poetica. Nell'Occidente presero parte a questo grande movimento Stesicoro e Ibico. Modellati dai poeti gli dèi acquistarono per la prima volta la loro perfetta natura umana ed invitarono ad una rappresentazione figurata. Ma i simulacri degli dèi avevano bisogno di una dimora, da per tutto quindi si elevarono templi, e nei templi fiorì l'architettura greca. Accanto ai simulacri degli dèi ed anche prima di essi sorsero immagini umane, da principio come ornamento di tombe, più tardi anche come statue onorarie per vittorie riportate, ma soprattutto come donarî agli dèi. Infatti il Greco come consacrava agli dèi per abitazione una casa terrena, così dedicava loro, per assicurarsene il favore, la sua immagine. Con questa limitazione a ciò che è puramente umano non solo è preclusa la via a qualunque abbandono al fantastico e al simbolico, ma si delinea già anche l'essenza posteriore dell'arte ellenica. Ma il primo impulso ad un rapido progresso nella ricerca della bellezza della forma non stette nella rappresentazione sensibile degli dèi protettori; le immagini degli dèi conservarono il loro aspetto rigido ancora in un tempo in cui nel campo profano e nella scultura industriale era stato raggiunto un alto gradino di perfezione della forma. Infine i molti miti invitarono ad una narrazione figurata che acquistò ben presto bellezza e varietà nella pittura e nel rilievo. Così da tutti i lati erano posti nuovi còmpiti all'arte; e questa nel VII secolo gettava la base per la sua grandezza futura.

Le ragioni e le cause per le quali da modeste origini si sviluppò un'arte perfetta e originale riposano in gran parte sulle condizioni generali. Cielo e terra, la natura del paese (molto frastagliato, aperto verso l'esterno, quindi adatto alla navigazione e al commercio), le proporzioni modeste dei singoli stati che provocavano la partecipazione di tutti i cittadini alla vita politica e richiedevano un'armonica educazione, il talento naturale degli uomini, l'antropomorfismo degli dèi, tutto questo fece sì che si dispiegasse e divenisse più profondo il senso artistico. Lo sviluppo dell'arte greca va di pari passo con quello della lingua, della poesia e della filosofia; esso si riconnette armonicamente all'organismo naturale di tutta la civiltà ellenica. Tuttavia in questo campo come in tutti gli altri della vita intellettiva greca spetta una parte diversa alle singole stirpi. I Dori rivelano nell'architettura la loro rigidezza e il loro carattere chiuso, nelle arti figurate il loro senso conservativo e nello stesso tempo l'interesse all'educazione ginnastica del corpo. Gli Ioni, più mobili, si mostrano nell'architettura più accessibili ad influenze straniere, dispiegano nella pittura e nella scultura come nell'epopea la loro abilità narrativa, dal corporeo innalzano lo sguardo verso lo spirituale e lanciano in tutte

le direzioni il seme di un'ispirazione più ricca. Ambedue gl'influssi raccoglierà in sè, qui come da per tutto, l'Attica, ed essa saprà elevarsi a tale altezza di creazioni che le correnti separate dell'arte si avvicineranno da allora sempre più sino a riunirsi finalmente in un corso comune.

Costruzioni predoriche. — La più pura creazione dello spirito architettonico greco è lo stile dorico il quale tuttavia solo gradualmente giunse alla perfezione e al predominio. Ancora verso il 600 sorgevano edifici che non hanno nè un carattere stilistico dorico nè ionico. Ciò è provato da un tempio in Gàggera presso Selinunte, completamente chiuso e dedicato alla dea della terra, Demetra. Non vi si trovano nè colonne, nè triglifi, nè metope; solo una cornice sporgente di forma insolita con una gola egittizzante gira intorno al tempio e contorna il frontone. La costruzione originaria del tesoro di Gela in Olimpia (verso il 600) non presenta ugualmente alcuna forma stilistica determinata; questa compare solo più tardi col vestibolo dorico. Così anche l'antichissimo tempio di Apollo Pythios in Gortina (Creta) presentava solo una semplice cella presso a poco quadrata alla quale più tardi si aggiunse un atrio. Anche il tempio originario di Locri (fig. 253), una sala semplice a due navate con due porte e una stanza posteriore, solo in appresso è stato trasformato in un periptero ionico. Se un tempio di Hera in Metaponto con colonne di legno presentasse forme stilistiche determinate noi non sappiamo, forse esso era un avanzo del periodo antico della città, anteriore cioè alla sua nuova colonizzazione per opera degli Achei di Sibari. Un altro esempio di architettura tradizionale lo offriva il tempio della dea protettrice di Sparta, di Athena Chalkioikos (« dalla casa di bronzo »). Un tempio incompleto del periodo acheo fu costruito dall'architetto, scultore e poeta Gitiadas (VI secolo) e fu ricoperto nell'interno di rilievi in bronzo che ricordano le pareti in bronzo omeriche del palazzo dei Feaci (cfr. pag. 106 e i rivestimenti assiri in metallo pag. 60). Esso doveva per lungo tempo essere l'ultimo esemplare di questa antica maniera artistica sul suolo greco.

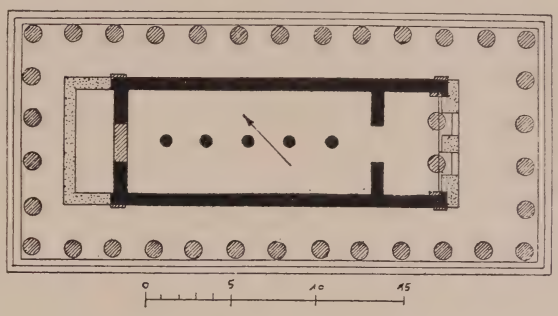


Fig. 253. Antico tempio in Locri (secondo Koldewey-Puchstein).
(Nere sono le parti della costruzione originale mantenute nel rifacimento, punteggiate quelle allora messe da parte, tratteggiate le nuove aggiunte).

Origini dell'architettura dorica: l'Occidente e l'Oriente. — Lo stile architettonico dorico, se anche si riconnette per alcuni elementi all'antica costruzione in legno e si vale di forme dell'epoca micenea, è tuttavia una creazione nuova, anche perchè nelle sue forme è fondato sostanzialmente sulla pietra. La pietra meritava invero la preferenza per la sua stabilità, ma essa apportò numerosi mutamenti, ad esempio una rastremazione delle colonne verso l'alto invece che verso il basso come nelle colonne di legno; la travatura dell'epistilio dovette essere divisa in parti che andavano da un asse di colonna all'altro, la cornice fu costretta a prendere forma diversa per conservare nonostante l'ampia sporgenza un saldo piano d'appoggio. In breve tutto dovette essere tradotto dallo stile in legno in quello in pietra. Sebbene la patria dello stile

dorico, a quel che pare, sia da ricercarsi nel Peloponneso, esso ha tuttavia ricevuto una diversa conformazione nelle diverse contrade. Alcune delle forme più antiche non si sono tanto mantenute nella madre patria quanto alla periferia, nelle colonie greche. Così in tutti i templi antichi della Sicilia e della Magna Grecia, che in complesso appartengono al VI secolo, il tempio mostra ancora l'antica forma micenea del « megaron » (tempio a « megaron »), chiuso posteriormente e con un vestibolo sul davanti; non appare mai l'opistodomo aperto. Spesso vi si aggiunge una stanza di fondo « adyton », aperta verso la cella. Questa era destinata al simulacro del dio, la cella era adibita ad una parte del culto (l'altare grande stava sulla fronte del tempio) e alla conservazione dei doni votivi: là dove mancava l'adito la cella conteneva anche la statua del dio. Quante differenze potesse tuttavia presentare il piano di un tempio lo mostrano i due più antichi templi di Selinunte e i due più antichi templi di Poseidonia. Il tempio mediano sull'acropoli di Selinunte (C, fig. 254) ha una cella tripartita chiusa anche sul davanti con porte, ciò che forse era determinato dalle necessità di un culto segreto. Inoltre esso ha un vestibolo così grande che ne era richiesta una fila orizzontale interna di colonne a sostegno della trabeazione. Questa disposizione che si può additare anche nell'« Olympieion » di Siracusa dava nello stesso tempo alla fronte un aspetto grandioso in mancanza del pronao aperto. Il tempio D, solo di poco più recente (fig. 255), manca di questo colonnato, ma ha invece sul pronao aperto una fila di due colonne e di due semicolonne in luogo delle ante. La posizione obliqua dell'altare rispetto al tempio ha le sue ragioni in condizioni locali. Un terzo tempio di Selinunte F, il primo che fu stabilito sulla larga pianura orientale della città, ha la caratteristica che tutti gli intercolumnî del peribolo erano chiusi con alti parapetti forse anche qui per ragioni particolari di culto. Diverso è alla sua volta il più antico tempio in Poseidonia, la così detta « Basilica », che è contraddistinto come tempio dal grande altare (fig. 256). Il numero dispari delle colonne della fronte (9×18 colonne) è tanto singolare quanto la partizione in due navate della cella che ne dipende e dietro la quale sembra che fosse posto un « adyton », rialzato. Dei templi a due navate del periodo più antico, che sino a poco tempo fa appena si conoscevano, sono ora tornati frequentemente alla luce (cfr. fig. 253, 270, 278). Essi si ricollegano alle sale a due navate dell'epoca egea (fig. 184 G, 199). È innegabile che questo colonnato di sostegno si stabiliva soprattutto per riguardo al soffitto; se si trova anche talvolta in piccoli templi, dove non esisteva tale necessità, può avervi contribuito il desiderio di una ricca suddivisione dello spazio. Celle a tre navate non sono ancora in uso in

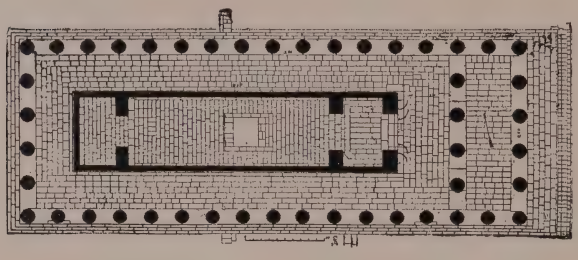


Fig. 254. Tempio mediano (C) sull'acropoli di Selinunte. (Koldewey-Puchstein).

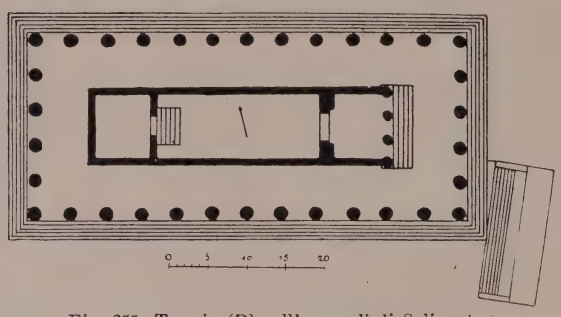


Fig. 255. Tempio (D) sull'acropoli di Selinunte. (Koldewey-Puchstein).

questo stadio dell'architettura. Il colonnato nel mezzo conduce facilmente ad un numero dispari delle colonne di fronte (cfr. fig. 270); ma ciò nel tempo antico preoccu-

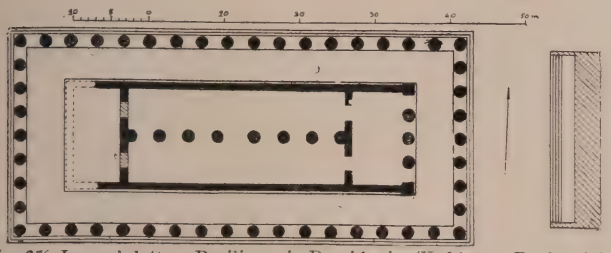


Fig. 256. La così detta « Basilica » in Poseidonia. (Koldewey-Puchstein).

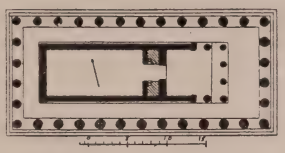


Fig. 257. Il così detto tempio di Cerere in Poseidonia. (Koldewey-Puchstein).

pava così poco che lo si ritrova anche in templi con cella semplice come in quello arcaico di Pompei (fig. 259). Il tempio più recente di questo gruppo più antico è il così detto tempio di Cerere a sei colonne in Poseidonia (fig. 257), nel quale alcuni particolari già rivelano l'influenza ionica; il suo numero di colonne 6×13 corrisponde al canone posteriore.

La pianta di tutti questi templi è assai allungata, la loro cella per lo più è stretta, cosicchè il colonnato acquista una certa ampiezza che dal punto di vista esterno ricorda già le proporzioni dello pseudodiptero posteriore (fig. 248). Il numero dei gradini non è ancora regolato, oscilla tra uno (Ortigia) e quattro (Selinunte D) oppure addirittura sei (Siracusa). Le pareti della cella non sono ancora in stretto rapporto con le colonne del peribolo. Così anche l'ampiezza degli intercolumnî non è ancora pienamente regolata, e non è ancora in uso il maggior serramento delle colonne d'angolo, raccomandato dalla spinta del tetto e dalla disposizione dei triglifi. Sui lati stretti che erano più sovraccarichi di peso le colonne si trovano molto più serrate che nei lati lunghi, mentre più tardi la regola è appunto il contrario. Da per tutto adunque noi ci incontriamo in tentennamenti, prove e ricerche.

Le medesime osservazioni fatte per la pianta dobbiamo fare per l'elevato. Qui si fanno valere certe differenze di stirpe. La colonia achea di Poseidonia presenta ad esempio alcune particolarità. Nelle colonne dei suoi due templi è notevole, oltre ad un'esagerata rastremazione ed entasi, una gola che gira all'intorno sotto l'echino panciuto, adorna a rilievo di una corona di foglie erette (fig. 258). Essa si riscontra solamente qui e in un tempio primitivo dorico di Tirinto, città anch'essa achea. Certo noi abbiamo lì una modificazione dell'antico capitello egeo (fig. 189), che era noto agli Achei dalla loro patria, ma che vien riadattato così alle forme dello stile dorico. Nella così detta Basilica (fig. 256) l'anta offre inoltre, invece del solito capitello dorico (fig.

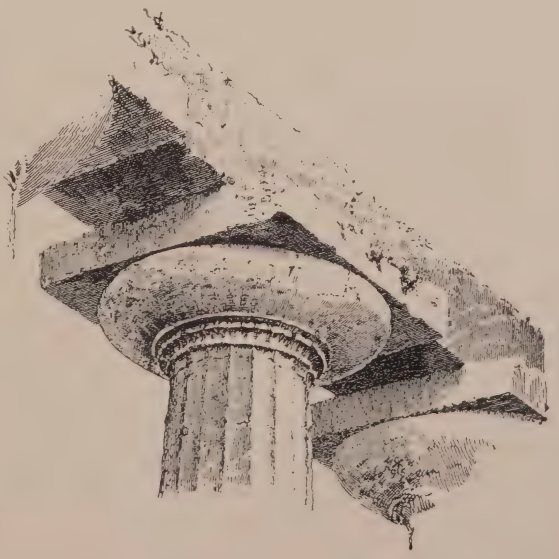


Fig. 258. Capitello del tempio a sei colonne in Poseidonia. (Koldewey-Puchstein).

Fig. 259. Il tempio antico di Pompei. (Mau).

233), una gola pesante come nell' Egitto ; qui più niente si conserva al disopra dell'epistilio. Nel tempio a sei colonne (fig. 257) mancano le gocce sotto i triglifi e sotto la cornice, dei poderosi « kymatia » terminano la trabeazione superiormente, la cornice orizzontale del frontone manca del tutto, la cornice dei lati obliqui del frontone e dei lati lunghi è decorata di piccoli cassettoni nel piano inferiore. Tutte queste particolarità sono esclusivamente achee, invece il restringimento caratteristico del frontone ritorna anche nel tempio C di Selinunte (fig. 261). Cuma, la colonia calcidese, che non ci ha conservato nessun avanzo architettonico proprio, ha forse, giacchè essa era il centro principale della civiltà nella Campania, un rappresentante del suo stile nell'antico tempio di Pompei (fig. 259). Esso poggia su cinque gradini ed è straordinariamente corto in quanto che alle sette colonne della fronte corrispondono solamente undici colonne sui lati ; caratteristica è anche la cella oltremodo stretta che fa del tempio uno pseudodiptero (fig. 248).

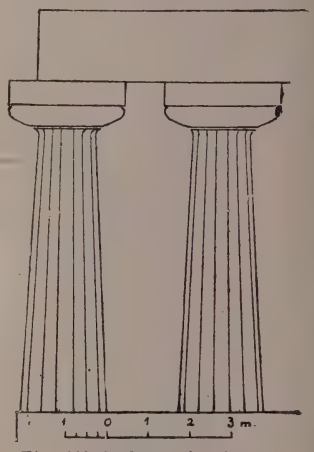


Fig. 260. Dal tempio di Apollo in Ortigia. (Siracusa).

Nelle colonie doriche lo stile va diretto al suo còmpito per quanto ancora, ad esempio nella posizione dei triglifi, non sia stabilita la severa regola posteriore. Tuttavia non mancano anche qui delle particolarità. Fra i più antichi richiamano l'attenzione gli avanzi del tempio di Apollo in Siracusa sull' isola Ortigia (fig. 260) ; essi possono appartenere al volger dal VII al VI secolo. Le colonne fortemente rastremate con capitelli largamente evasi sono così serrate che è difficile, giacchè solo l'epistilio è conservato, ricostruire l'aspetto del triglifio. Era forse disposto un triglifo sopra ogni colonna (« opus monotriglyphum ») e gli spazî intermedî erano occupati da metope allungate quali si sono trovate nel tesoro dei Sicionî in Delfi (fig. 295)? Non molto più recente è un avanzo di tempio in Taranto. Fra i templi di Selinunte conservati il più antico è il C (fig. 254). In esso è notevole il frontone il cui triangolo era più corto della cornice sottostante (fig. 261) ; la

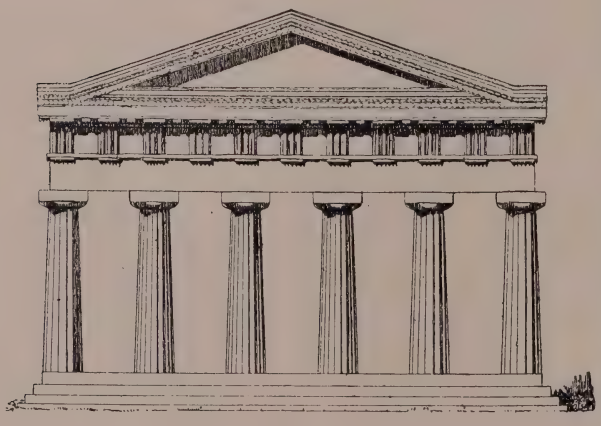


Fig. 261. Il tempio mediano (C) sull'acropoli di Selinunte. (Koldewey-Puchstein).

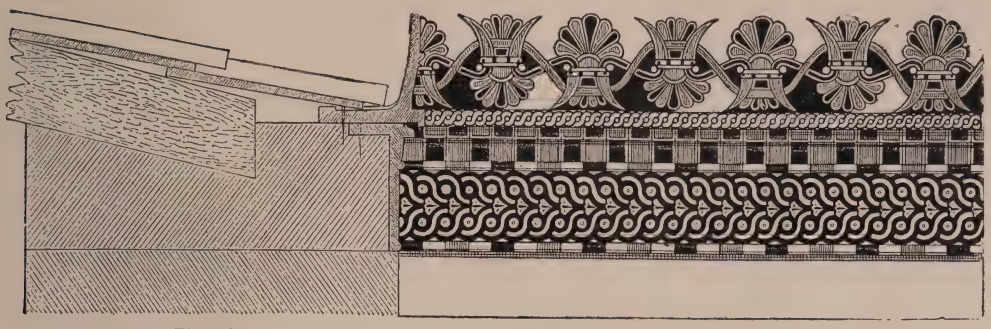


Fig. 262. « Geison » e « sima » dal lato lungo del tempio C di Selinunte.

medesima disposizione si aveva anche nel tempio a sei colonne di Poseidonia (pag. 140). Inoltre nel tempio C il « geison » era rivestito di lastre d'argilla dipinte che sostenevano una sima costituita da palmette traforate per lo scolo delle acque (fig. 262): una particolarità che in una forma alquanto differente, che ricorda il santuario di Gàggera (pag. 137), ritorna nel tesoro innalzato in Olimpia dagli abitanti di Gela; qui sporgevano degli scolatoî a forma di tromba. Finalmente il tempio C si distingue per le sue metope a rilievo (fig. 294), sebbene anche per questo non sia isolato, poichè già in Selinunte si sono trovati simili avanzi di un tempio sparito. A questo gruppo più antico dei templi dorici appartengono inoltre i templi selinuntini D e F (pag. 138).

In alcune particolarità s'accorda con questi templi dorici dell'Occidente l'unico tempio di eguale stile esistente nell'Eolide, in Asia Minore. Sulla spiaggia meridionale della Troade di fronte a Lesbo domina sul mare la città di Asso. Un tempio dorico (fig. 264) costruito in dura trachite riunisce l'antico « megaron » senza opistodomo con un peribolo di 6×13 colonne corrispondente alla norma posteriore. L'ampiezza degli intercolumnî e la forte rastremazione delle colonne ricordano l'architettura in legno; la mancanza di qualsiasi goccia richiama ai templi achei dell'Occidente (pag. 140). Per ric-

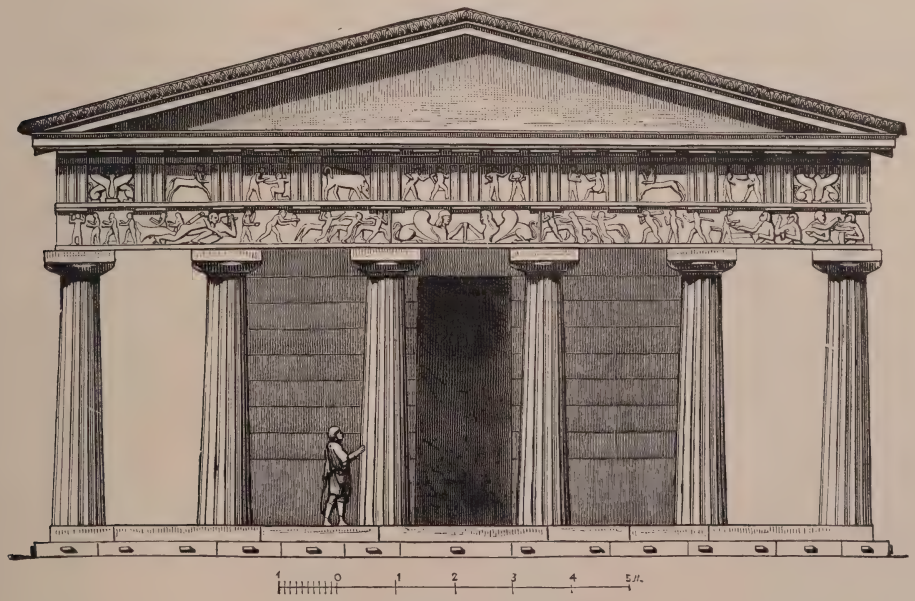


Fig. 263. Tempio in Asso (restaurato).

chezza di sculture esso supera il tempio C di Selinunte, giacchè in maniera insolita è rivestito di rilievi oltre che nelle metope anche nell'epistilio (fig. 263, cfr. fig. 296), una particolarità forse ionizzante che riappare solo nel monumento molto più tardo delle Nereidi in Xanthos (fig. 451).

L'architettura dorica in Grecia. — Il dorismo prese subito nella madre patria uno sviluppo alquanto differente. Secondo la tradizione era il tempio argivo di Hera, non lontano da Micene, il più antico tempio dorico. I suoi scarsi avanzi indicano un periptero con colonne in legno largamente spaziate, e fanno pensare forse ad un « megaron » chiuso posteriormente quale era in uso nell'Occidente: una forma di tempio che più tardi fu poco comune in Grecia. Un'altra traccia della tradizione achea nell'Argolide si ha in un capitello tirinzio con una corona di foglie (pag. 139). Ma del resto in Grecia predomina il puro dorismo. Particolarmente notevole è che, invece dell'antica forma di « megaron », qui già da tempo costituisce la regola un opistodomo aperto che in corrispondenza al pronao chiude simmetricamente la cella dalla parte posteriore.

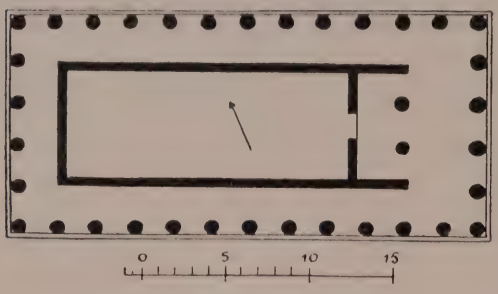


Fig. 264. Tempio in Asso. (Clarke).

Questa forma appare già nel tempio che, all'infuori dell'Heraion argivo, si considerava come il più antico, nel tempio di Hera in Olimpia (fig. 265). La sua scoperta sul pendio meridionale del colle di Kronos (fig. 358 KH, 359) ha permesso uno sguardo istruttivo sulle origini dell'architettura dorica. L'Heraion, circondato solo da un gradino, è un periptero allungato di 6×16 colonne. La cella era originariamente ad una sola navata, tuttavia quattro aggetti corrispondenti delle pareti lunghe dinanzi a cui stavano delle colonne in legno (cfr. fig. 185) costituivano come delle cappelle laterali. Così si guadagnavano i sostegni per il soffitto. Uno zoccolo in pietra rivestito di ortostati e al disopra una parete di mattoni crudi rafforzata sulle fronti con travi quadrate di legno a modo di ante ricordano perfettamente l'antica costruzione micenea (fig. 193). Così anche tutte le colonne del peribolo erano ancora in legno al pari della trabeazione. Se il tetto, come si è congetturato, era originariamente piatto, l'aspetto dell'antico tempio non doveva differire essenzialmente da quello dei palazzi micenei e delle loro derivazioni (fig. 194). Nel corso del tempo tuttavia avvennero grandi mutamenti. Le colonne in legno, a mano a mano che avevano bisogno di riparazioni (soprattutto, come è naturale, dai lati esposti alle intemperie), furono sostituite con colonne in pietra, le quali, nella rastremazione verso l'alto, nelle scanalature piatte, nel capitello ad echino, presentano tutte già il tipo dorico re-

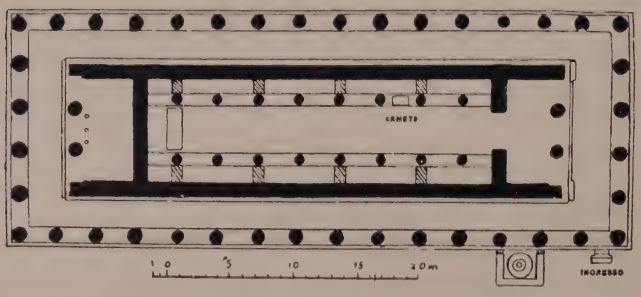


Fig. 265. L'« Heraion » in Olimpia (da « Olympia »).

golare (pag. 121-122), ma nelle misure e nelle proporzioni, nel numero delle scanalature, nel grado della rastremazione e dell'entasi, nella forma del capitello e in certe particolarità tecniche offrono le più grandi differenze. Così non di rado due colonne adiacenti sono diverse in tutti gli elementi, ciò che è significativo per la spiegazione del fenomeno (fig. 266 e 267). Senza dubbio un lungo periodo è stato necessario per questa traduzione del tempio in legno in un tempio in pietra; ancora nel II secolo d. C. si era conservata nell'opistodomo così come nel palazzo di Enomao in Olimpia, l'ultima colonna in legno. D'altra parte le più antiche delle colonne in pietra risalgono fin al VI secolo: in questo periodo adunque era già cominciata la trasformazione. Tuttavia non si deve inferirne una età del tempio che vada al di là del principio delle Olimpiadi; risalire più su del VII secolo lo impedisce il rapporto fra le mura traverse, gli aggetti della cella e le colonne esterne, rapporto che non può essere stato stabilito molto tempo prima. inoltre il restringimento degl'intercolumnî d'angolo sulla fronte, che presuppone uno stabile coordinamento dei triglifi. e finalmente la considerazione che difficilmente avrebbe potuto esistere prima un simulacro di divinità che avesse richiesto un tale tempio. Ma le colonne in pietra nella loro graduale interpolazione non apportarono una trasformazione analoga dell'architrave; poichè non si è trovata alcuna traccia di una trabeazione in pietra, questa rimase senza dubbio sempre in legno, persino quando il tetto, come sembra, subì un mutamento.

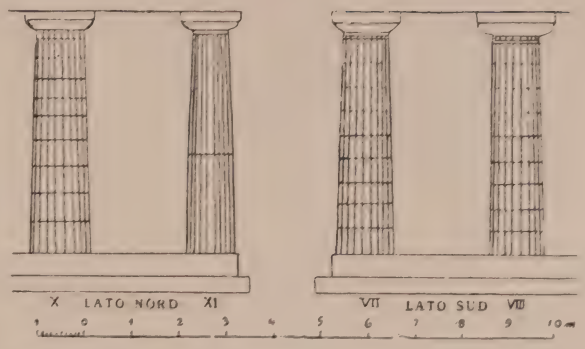


Fig. 266. Colonne dell'« Heraion » in Olimpia (da « Olympia »).

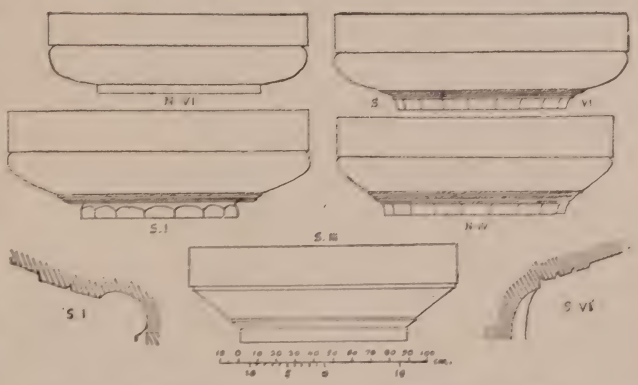


Fig. 267. Capitelli dell'« Heraion » in Olimpia (da « Olympia »).

I Corinzî godevano della fama di aver ritrovato il tetto obliquo a frontoni « la doppia aquila », senza dubbio per rapporto alla loro fiorente industria ceramica che li aveva condotti alla scoperta dei mattoni in argilla cotta e di altri ornamenti del tetto (antefisse, acroterî). Una parte di queste innovazioni si attribuivano al coroplasta Boutades di Sicione (all'incirca seconda metà del VII secolo). Così allora anche nell'Heraion il tetto piatto in travi e in argilla,

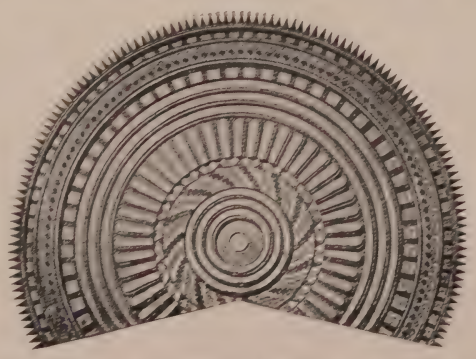


Fig. 268. Acroterio apicale in argilla dell'« Heraion » in Olimpia. (Böttticher).

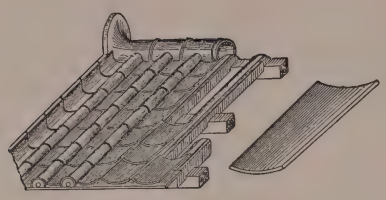


Fig. 269. Tetto a tegole in argilla dall' « Heraion » di Olimpia. (Borrmann).

se pure vi era, ha ceduto il posto ad un tetto obliquo a spioventi, del quale tra l'altro si sono trovati ancora considerevoli avanzi in un colossale acroterio apicale dipinto di un frontone (fig. 268) del diametro di metri 2,50, un'opera magistrale della ceramica. La forma rotonda degli acroterî che è nata dalla forma rotonda degli embrici (fig. 269) si mantenne in qualche luogo ancor più a lungo. Allora può esser stata anche compiuta la trasformazione della cella in una sala a tre navate, un'innovazione importante e ricca di conseguenze; gli aggetti dei muri furono tolti di mezzo e furono collocate delle colonne in pietra invece di quelle in legno a sostegno del soffitto. Le navate laterali che così ne resultavano erano, è vero, solo degli stretti passaggi. Contemporaneamente o un poco più tardi avrà finalmente trovato il suo posto nel tempio l'arcaica statua colossale di Hera in marna verdognola, della quale si è conservato il viso.

A simili condizioni primitive ci richiama il tempio di Apollo in Thermos nell'Etolia (fig. 270). In esso tutto è singolare. Anche qui ci si presenta una costruzione in legno e in argilla che è stata trasformata in un tempio in pietra. Con quindici colonne sui lati lunghi il tempio ha solo cinque colonne sui lati stretti. Alle tre colonne mediane dei lati stretti corrispondono le pareti lunghe della cella a due navate e la fila mediana di colonne la quale, date le modeste proporzioni del tempio, non sarebbe stata forse necessaria. Pur tuttavia essa si fa valere in tal modo che attraversa persino l'opistodomo ed ha impedito la costituzione di un pronao chiuso non essendovi posto adatto per una porta. Metope in argilla con pitture appartenenti circa al VI secolo

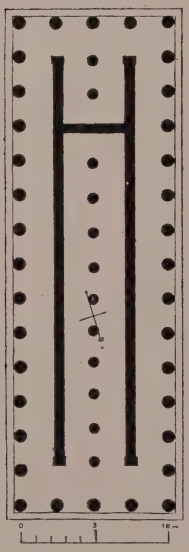


Fig. 270. Tempio di Apollo in Thermos (dall' Ἐφημ. ἀρχ.).

Fig. 271. Tempio di Apollo in Corinto.

(fig. 286), rilievi e parti di rivestimento in argilla del V e IV secolo, testimoniano di un ripetuto rinnovamento del tempio che costituiva il centro dei culti e delle feste etoliche.

Perfezionato appare lo stile dorico nel tempio di Apollo in Corinto il quale può appartenere ancora al periodo di dominio dei Cipselidi (fino al 581). Esso era un lungo periptero di 6×15 colonne, le quali oltremodo pesanti (alte in media raggi 8 ½) con i loro capitelli panciuti sembrano poco adatte a sostenere il peso della trabeazione (fig. 271). La cella offriva la particolarità di una doppia sala, una maggiore a tre navate verso oriente ed una minore verso occidente, ciascuna con un vestibolo aperto; forse il vano occidentale serviva come ripostiglio. Quest'ultimo si dica anche per l'Hekatompedon in Atene (alquanto più recente) che era stato eretto sull'Acropoli accanto al « tempio antico » (il quale conteneva i segni della contesa tra Athena e Poseidon, l'ulivo e la polla d'acqua salata). Data l'importanza ancora limitata di Atene nella prima metà del VI secolo esso era solo un tempio a doppie ante, senza colonnato, colla cella verso oriente e tre ripostigli verso occidente (fig. 395, 34), contraddistinto per i suoi frontoni a rilievo (Tav. VIII 1, pag. 159) e le sue sime in marmo riccamente dipinte (fig. 272). Sotto la cornice obliqua del frontone sono dipinte, ornamento singolare, aquile e cicogne volanti. Della trasformazione di questo tempio in un periptero parleremo in appresso.

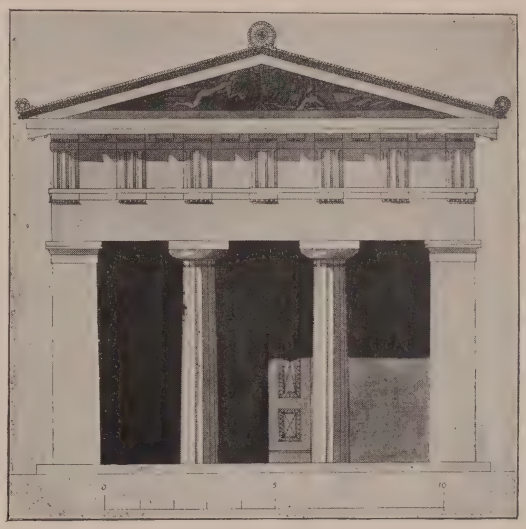


Fig. 272. L'Hekatompedon di Atene nel suo aspetto originario (secondo Wiegand).

Origini dell'architettura ionica. — Purtroppo la storia più antica dello stile ionico è ancora poco nota. Tre templi in marmo, dipteri di proporzioni straordinariamente grandi, rappresentavano una volta il primo grado di sviluppo dello stile: l'Heraion in Samo cominciato nel VII secolo da Rhoikos, continuato poscia probabilmente dal samio Theodoros; l'Artemision in Efeso cominciato e continuato, sotto il consiglio di Theodoros, dall'architetto cretese Chersiphron e da suo figlio Metagenes, ma compito soltanto dopo un periodo di cento venti anni al tempo delle guerre persiane, per essere incendiato nel 356 da Erostrato; il Didymaion di Apollo Philesios presso Mileto che era già stato distrutto nel 494 da Dario. Noi non sappiamo sicuramente se la cella in questi templi colossali presentasse ancora la forma del « megaron » chiuso posteriormente; nella nuova ricostruzione del Didymaion (fig. 540) essa era sicuramente così. Le colonne dei lati stretti nell'Heraion e nell'Artemision non erano disposte con uguali intervalli, ma erano tanto più serrate quanto più s'andava verso l'esterno; l'intercolumnio centrale era il più ampio. Nell'Artemision s'imparò a superare difficoltà tecniche di ogni genere come fondazioni nel terreno paludoso, trasporto e trasloco di blocchi di marmo colossali. Tutta l'Asia prese parte alla costruzione; il re dei Lidi Creso regalava alla divinità vicina una gran parte delle colonne, delle quali si sono

ancora conservati alcuni avanzi con resti dell'iscrizione dedicatoria del re. Esse presentano la particolarità che il fusto nella sua parte inferiore è circondato da rilievi figurati nello stile del metallo, persistenza questa del rivestimento orientale con lastre in bronzo (fig. 273, 297). Il coronamento superiore a foglie ricadenti è di grande finezza. Lo stile ionico si ricollega chiaramente ai modelli orientali — il commercio della Ionia con l'Oriente era assai attivo — ad esempio nella conformazione delle volute dei suoi

Fig. 273. Colonna del tempio più antico di Artemide in Efeso. (Murray).

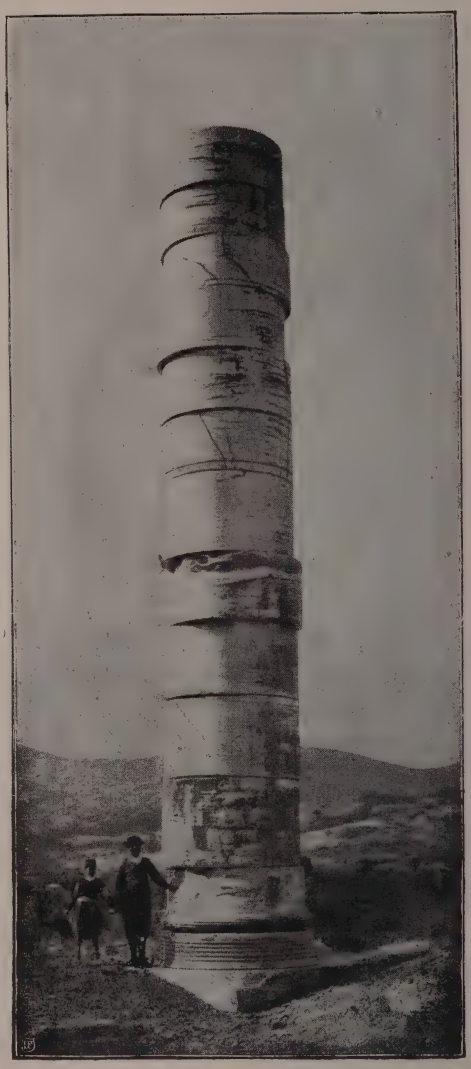


Fig. 274. Colonna dell' Heraion in Samo.

capitelli (cfr. fig. 127). Purtroppo gli scavi nell'Heraion, del quale ancora è in piedi una colonna (fig. 274), non hanno apportato la luce desiderata. Noi siamo adunque perciò obbligati a indurre alcune particolarità dell'antica colonna ionica da singoli frammenti che offrono Samo, la colonia ionica di Naucrati in Egitto e la città di Locri nell'Italia meridionale (fig. 275). Oltre a ciò gli scavi di Delfi hanno dato una colonna alquanto più recente che sosteneva una sfinge colossale, dono votivo dei Nassî (fig. 276).

Trochilo e toro, per lo più di una forma pesante, costituiscono la base ancora piuttosto goffa, da cui in Naucrati si passa al fusto più sottile per mezzo di un membro alto e liscio. La colonna dei Nassî si contenta di un alto rocco senza decorazioni come base. Essa ricorda per le sue 44 scanalature sottili le colonne persiane (fig. 182), a cui si avvicina anche in questo che le scanalature giungono immediatamente fin sotto il capitello. In Locri, al contrario, una corona di palmette adorna il collo della colonna, in Naucrati un poderoso astragalo costituisce il passaggio alla corona di foglie ricadenti (cfr. fig. 278 a), la quale qui come nella colonna nassia per la rigidezza

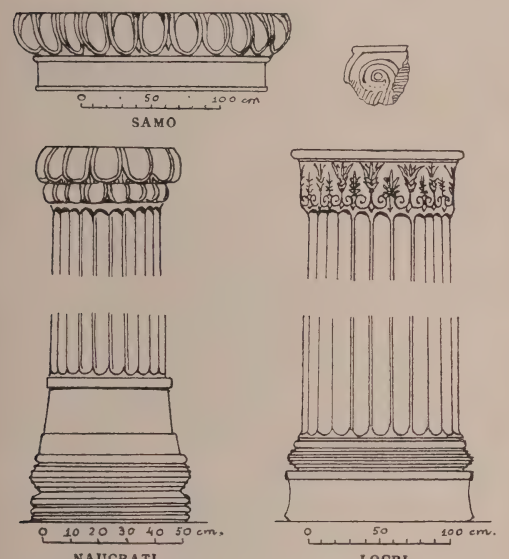


Fig. 275. Frammenti di colonne ioniche arcaiche.

Fig. 277. Capitello ionico di una stele. Atene. (Ant. Denkm.).

Fig. 276. Capitello e Sfinge dalla colonna dei Nassî in Delfi. (Fot. Giraudon).

e per la forma angolare delle foglie ricorda assai più il « kymation » dorico (fig. 228 a) che l'ovulo. Quest'ultimo appare già in forma chiara in Efeso e nella sua forma più tarda normale in Samo, se tuttavia questa parte non si deve ad una ricostruzione posteriore. Sopra l'ovulo posava la voluta. I capitelli ionici antichi d'Atene (fig. 277), di Delo e della colonna nassia in Delfi presentano questa parte superiore del capitello talvolta elasticamente vibrata, talvolta spezzata in due singole volute, talvolta come una fascia stretta orizzontale leggermente incavata sopra il « kymation » fortemente sporgente. Anche qui tutto è ancora in isviluppo. Il marmo, sconosciuto oppure ancor non usato in Occidente e nella Grecia e che appare qui per la prima volta nell'architettura ellenica, favoriva una delicata esecuzione dei graziosi elementi architettonici ionici. Nell'isola di Nasso ricca di marmi fu anche ritrovata da Euergos

o da suo figlio Byzes la sega per marmi per mezzo della quale fu possibile valersi del prezioso materiale con maggior risparmio e ricoprirne anche il tetto.

Come una derivazione dello stile ionico deve considerarsi il così detto stile eolico il cui esemplare più caratteristico è offerto dalla città eolica di Neandria nel suo tempio arcaico a due navate, verosimilmente un periptero di 6 × 11 colonne (fig. 278). La cella è, come in Gàggera (pag. 137), costruita secondo lo schema semplice del « megaron » senza vestibolo ed opistodomo ed è divisa in due navate per mezzo di un colonnato mediano. A queste colonne erano prima attribuiti i capitelli ivi ritrovati che hanno la forma sopra descritta (fig. 245). Tuttavia si hanno forse due tipi particolari di capitelli di cui uno (fig. 278 a), che richiama con la sua caduta di foglie aguzze il coronamento del rocco a rilievo della colonna efesia (fig. 297), era adoperato nell' interno della cella, l'altro con le volute salienti (fig. 278 b) era adoperato nelle colonne esterne. Ambedue le forme tornano in maniera simile nei capitelli persiani (fig. 182 b, v. pag. 89).

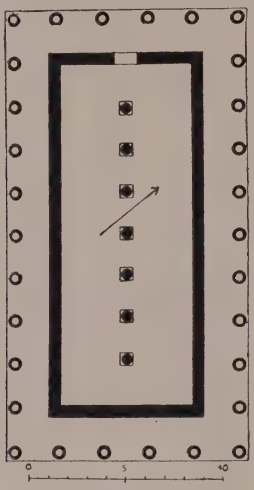


Fig. 278. Tempio in Neandria (secondo Koldewey e Dörpfeld).

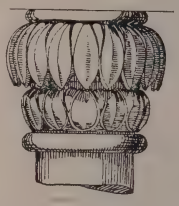


Fig. 278 a. Capitello di una colonna interna.

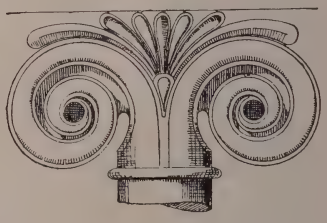


Fig. 278 b. Capitello di una colonna esterna.

Lo sviluppo delle arti figurate. — Delle arti figurate, nello stretto senso della parola, la prima a progredire è la pittura, la quale anche già nel periodo egeo aveva offerto eccellenti prodotti (pag. 102 e ss.). Essa si presenta tanto come pittura parietale quanto come pittura in argilla. La tecnica della pittura non offre le medesime difficoltà della statuaria in pietra e in bronzo che richieggono al principiante un noioso e faticoso lavoro; perciò si comprende come la composizione e il linguaggio figurato abbiano in essa uno sviluppo anteriore. Difatti la pittura nei momenti più importanti della storia dell'arte addita la via alla scultura. Anzi poichè tutta la scultura più antica e una gran parte della scultura più recente facevano calcolo sull'effetto del colore, la pittura invade il campo della scultura in misura maggiore di quella a cui siamo avvezzi noi moderni, cosicchè ad esempio tra pitture semplici e bassorilievi dipinti non esiste alcuna differenza fondamentale ma solo una differenza nel grado dell'effetto. Noi riconosceremmo ancor più chiaramente questa predominanza della pittura nell'arte greca se gli avanzi di opere pittoriche non fossero così scarsi e se i colori delle sculture non fossero per la maggior parte svaniti nel corso del tempo.

Nella scultura bisogna fare una distinzione netta tra il rilievo e la statuaria. Il loro sviluppo è del tutto differente. Il rilievo si trova più vicino alla pittura, cosicchè, come abbiamo già osservato, i loro confini facilmente si confondono. Le due arti progrediscono di pari passo, ma certo lo sviluppo del rilievo per la difficoltà della tecnica, sia del battere sul metallo sia dello scalpellare la pietra, procede alquanto più inceppato. Anche il rilievo come la pittura risale già all'epoca egea (pag. 107 e ss.): alla sua applicazione in opere di arte industriale accennano spesso i poemi omerici nelle loro parti più recenti, specialmente nella decorazione di armi. Anche se lo scudo d'Achille, preparato dallo stesso dio Hephaistos, con la sua ricca rappresentazione di scene di tutta la vita umana, è una semplice fantasia artistica, esso s'appoggia tuttavia a creazioni dell'epoca egea (fig. 212 e ss.) e ad opere dell'arte orientale (fig. 152), quali, secondo le frequenti indicazioni dell'epopea, i Fenici importavano nel mondo greco: Sidone è vantata come centro di esportazione di queste opere artistiche in metallo.

Diverso è il caso per le statue. Quanto numerose esse sono nell'Egitto tanto rare sono nell'arte assira e quasi sconosciute nell'arte egea; solo le parti più recenti dei poemi omerici ricordano occasionalmente delle statue e le ricordano come opere favolose di Hephaistos. Qui ci appare una nuova creazione dell'arte ellenica, la quale perciò sorge più tardi e si sviluppa più lentamente. Ma la vita greca offriva appunto alla statua delle condizioni particolarmente favorevoli per riunire le forme di una bellezza altamente ideale alla perfetta naturalezza. La scultura egizia aveva cominciato con delle statue-ritratti nelle quali tuttavia, nel corso del tempo, l'elemento vivo ed individuale sempre più era andato sparendo ed aveva prevalso il cerimoniale, il rigido, l'inerte, il simbolico. L'arte greca battè un'altra via. Essa cominciò ad afferrare con chiarezza i semplici tratti naturali e generali della figura umana e creò da principio dei tipi, uomini nudi, donne vestite, ora in piedi, ora seduti, in una posizione che ricorreva costantemente, costruendoli sempre secondo un rigido parallelismo, cioè destinandoli o alla sola veduta di prospetto o alle vedute parallele del prospetto, del dorso e dei due fianchi. A poco a poco essa partecipò loro una vita sempre più delicata ed un carattere individuale sempre più preciso. In un lavorio paziente fu così acquistato il gusto per la purezza della forma e la grazia plastica dei movimenti. Inoltre non era come nei tempi moderni lo studio dell'anatomia ma la viva osservazione degli esercizî ginnastici ciò che insegnava a conoscere il corpo umano e a far afferrare le leggi della sua funzionalità. Da ciò proviene la verità immediata e spontanea delle opere greche. Infine gli scultori greci preferirono il delicato e graduale perfezionamento di un certo numero di tipi ad un loro rapido aumento; essi non mutavano ad arbitrio il tipo tradizionale, ma si contentavano di leggiere e graduali modificazioni. Persino gli artisti eminenti non amavano di spezzare completamente la tradizione, ma si attenevano a misure, a rapporti, a posizioni determinate e cercavano di dare ad esse valore di leggi. Le immagini degli dèi fan riconoscere un coordinato perfezionamento dei tipi anche quando intorno ad essi abbiano lavorato dei grandi artisti. Così furono raggiunti quegli ideali che nella scultura dei Greci destano ancor oggi la nostra ammirazione.

La pittura in terracotta dell'arcaismo primitivo. — Poichè mancano completamente pitture parietali del tempo più antico sul suolo greco (un certo com-

penso lo offrono le pitture etrusche, vedi in appresso) noi abbiamo da occuparci soltanto di pitture in argilla su lastre o su vasi. Lo stile geometrico, che nei primi secoli del millennio dominava su tutto il continente europeo e di qua si era avanzato verso le isole, sopravviveva ancora in numerose varietà. Accanto ad esso si svolse un genere per lo più limitato a piccoli vasi, uniforme nei suoi soggetti (caccia al lepre, schiere di soldati, ecc.) ma straordinariamente fine ed accurato tanto nell' impasto quanto nella decorazione, il così detto protocorinzio che fu in voga dall' VIII al VI secolo ed aveva forse la sua vera patria in Sicione. Ma si aggiunse a questo un nuovo elemento che l'Oriente esperto nell'arte procurò all' industria greca ancora nell'infanzia. Nel VII secolo i Fenici spinti completamente sul mare dagli Assiri, in conformità di quella funzione che ad essi attribuisce la poesia omerica, divennero i mediatori di uno stile orientalizzante che accolto dai Greci e mescolato con le loro forme tradizionali, attraverso il ponte di isole di Cipro, di Rodi e del mar Egeo, trovò

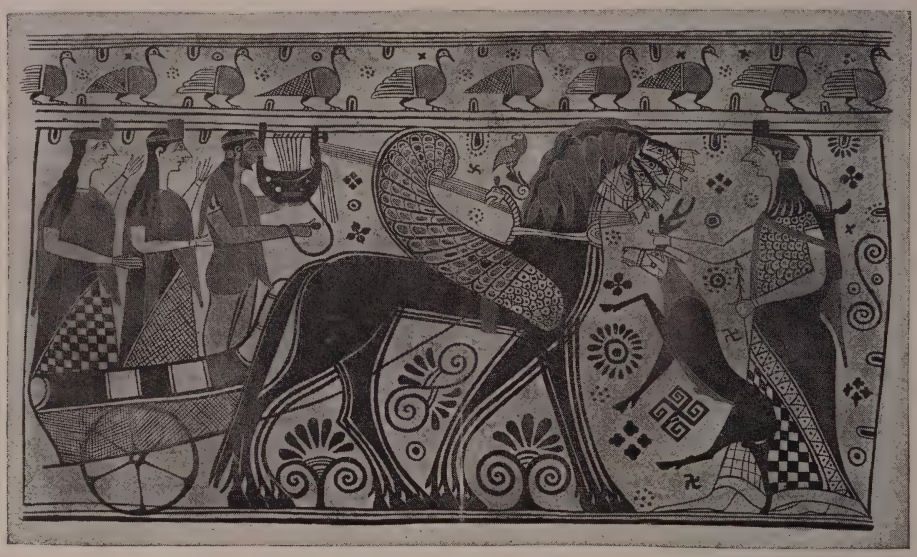


Fig. 279. Apollo e Artemide da un gran vaso di Melo. Atene. (Conze).

ingresso nel mondo greco. Un grande vaso panciuto di Melo (fig. 279), siamo nel territorio artistico ionico, presenta Apollo che suona la lira con due Muse su un carro tirato da quattro cavalli alati, mentre sua sorella Artemide gli si fa incontro con un cervo. Il fregio superiore di oche non smentisce completamente la sua origine dagli animali dello stile geometrico al quale appartengono ancora per la maggior parte gli ornamenti sparsi sul fondo ; al contrario le piante stilizzate che spuntano sotto i cavalli sono del tutto estranee a quello stile e sono piuttosto tolte dal patrimonio di forme orientali. Così qui si mescolano tradizioni geometriche con divinità greche e ornamenti vegetali orientalizzanti. Accanto a queste piante sono specialmente gli animali feroci dell'Oriente, leoni e pantere, che si uniscono ai motivi geometrici tradizionali (fig. 280), fino a che questi finalmente cedono del tutto il posto ai motivi vegetali orientali.

Questo stile prendeva piede stabilmente in Corinto, città aperta al commercio mondiale, ed acquistava qui il suo carattere particolare. I vasi mutano forma e colore.

Fig. 280. Da un antico vaso attico. (Ath. Mitt.).

Da un fondo d'argilla giallastro piuttosto opaco risaltano solo delle figure brune fino a che con l'aggiunta del rosso, e più tardi del bianco, si accresce gradualmente il loro effetto. Ancor di più muta il contenuto della decorazione pittorica. Cominciano gli ornamenti vegetali in forme stilizzate che come i motivi lineari dello stile geometrico (fig. 221, 223) ricoprono tutto il fondo. Sono particolarmente amate le rosette e certe piante a palmetta; esse ricordano tanto l'ornamento « fiorito » dei vasi e degli utensili fenici e fenicizzanti nelle poesie omeriche quanto soprattutto i motivi vegetali dei tappeti orientali. Ai motivi vegetali seguono quegli animali feroci che la Grecia europea non conosce (fig. 281), e insieme ad essi appaiono anche animali e mostri fantastici d'ogni genere, particolarmente figure alate, quali amava da tempo l'arte asiatica, tutte rappresentate con tratto vigoroso, con una conoscenza sommaria delle forme naturali e con un severo sentimento dello stile. La forma comune di composizione è di nuovo, come nelle rappresentazioni omeriche, quella delle file sovrapposte. Tuttavia questo stile non si arresta alle piante e agli animali feroci, ma accoglie anche figure umane, soprattutto scene della vita come quelle di caccia sul coperchio del così detto vaso Dodwell (Tav. VI 3, cfr. fig. 281). Ben presto poi il ricco patrimonio di miti greci dispiega la sua influenza sull' arte, e, nonostante una certa rigidezza persistente, dà libero campo alla vigoria, rimasta finora impacciata, di composizione e di linguaggio (fig. 282). Vengono aggiunte delle iscrizioni e un pittore

Fig. 281. Il così detto vaso Dodwell. Vaso corinzio di stile più antico. Monaco.

Fig. 282. Duello di Aiace ed Enea. Pittura di un vaso corinzio di stile più antico. Atene. (Bull. dell'Ist.).

Chares già pone la sua firma. Certi soggetti che spesso ritornano, banchetto, caccia, duello, ecc., vengono ordinati su tipi fissi, stabili come formule omeriche. Ma un graduale progresso si offre in due stadî. La pittura ceramica corinzia più recente (all' incirca verso il tempo del tiranno Periandro, 629-585) che si contraddistingue

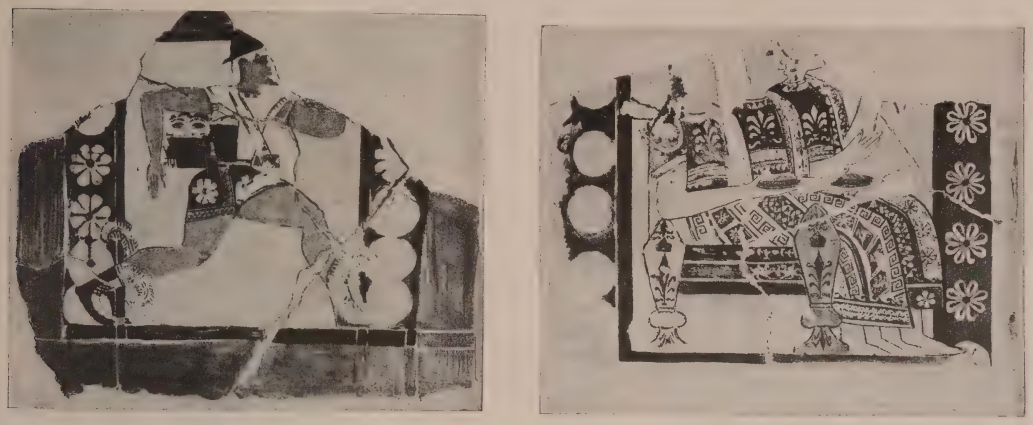
Fig. 283. Partenza di Anfiarao per la guerra. Pittura di un vaso corinzio di stile più recente. Berlino. (Mon. dell'Ist.).

per il suo color rosso, probabilmente un ritrovato di Boutades (pag. 143), rinuncia alla semplice ornamentazione di ripieno e alla ricchezza coloristica e sviluppa una maniera narrativa più chiara, più estesa e più individualizzante (fig. 283) che lascia riconoscere delle influenze ioniche: la popolazione di Corinto era infatti fortemente mescolata di elementi ionici. Oltre a ciò lo sguardo si apre sulla realtà circostante. Questo appare in una grande quantità di tavolette d'argilla che provengono da un santuario vicino di Poseidon. Oltre a Poseidon e ad Anfitrite a piedi o in carro esse presentano talvolta delle scene di miniere (fig. 285), di fonderia, di industria ceramica, un ramo principale dell' industria corinzia (pag. 143), talvolta scene di genere (fig. 284), e mostrano che tecnica e stile sono eguali tanto sui vasi quanto sulle lastre d'argilla (« pinakes »). Anche i nomi dei pittori si accrescono: Timonidas (fig. 284) e Milonidas. L'importanza di Corinto per lo sviluppo della pittura si manifesta soprattutto in una serie di pittori corinzî dei cui graduali progressi sapeva dar ragguaglio l'antica storia dell' arte: Kleanthes, Aridikes, Ekphantos; essi occupano presso a poco la seconda metà del VII e la prima del VI secolo. Corinto diffondeva i suoi prodotti (i vasi d'argilla contenevano solo la merce vera e propria) sopra tutte le coste del Mediterraneo. In Etruria le pitture influirono sull'arte locale come mostrano delle lastre in argilla di Veii ancora conservate. Un' influenza corinzia tradiscono anche le metope in argilla dipinte del tempio di Apollo in Thermos (fig. 286).

Fig. 284. Cacciatore. Quadretto corinzio di Timonidas. Berlino. (Ant. Denkm.).

Fig. 285. Lavoro nelle miniere. Quadretto corinzio. Berlino. (Ant. Denkm.).

Molto più vigoroso e più vario era il senso artistico degli Ioni, i quali fin circa la metà del VI secolo, quando le fiorenti città cadono sotto il giogo persiano, esercitano un'azione direttiva e determinano il carattere dell' arte in tutte le coste dell'Asia Minore e sulle isole del mar Egeo, anche là dove la popolazione era d'altra



a. Perseo in corsa. b. Tre dee in trono. (Pittura ritoccata).

Fig. 286. Metope del tempio di Apollo in Thermos. (*Εφημ. ἀρχ.*).

stirpe. Mileto con le sue colonie largamente sparse prende il primo posto. Tra queste poi predomina Naucrati in quanto che dischiude l'arte egizia ai Greci. Già aperta nel VII secolo ai Milesî, Naucrati nel 570 (sotto Amasis) divenne l'emporio principale per gli Ioni, per i Dori e per l'eolica Mitilene. Date le molte città autonome e fiorenti la pittura ionica offre un quadro svariato i cui singoli tratti solo in casi particolari riusciamo a restituire con sicurezza ai loro luoghi d'origine ; tuttavia il carattere delle iscrizioni, l' indagine di alcune stazioni e l'analisi stilistica offrono i mezzi d'aiuto per distinguere i diversi generi. Nella Ionia è comune l'uso del fondo bianco (sconosciuto in Corinto) sul quale parte a contorni parte a pittura piena viene eseguita la decorazione figurata. Mentre in Corinto uomini e donne erano distinti col color scuro e bianco e col diverso disegno dell'occhio, la pittura ionica rappresenta ambedue i sessi per lo più bianchi, vale a dire con un semplice contorno sul fondo bianco e dà agli occhi la medesima forma a mandorla. L'ornamentazione vegetale è più viva, le singole piante (granato, edera, mirto) hanno forme più naturali. Le ali negli animali e la predilezione per gli esseri misti sono un'eredità orientale ; anche delle forme particolari, quali quella del Sileno ionico a zampe equine, potrebbero provenire dall' Egitto. Del resto tanto gli animali quanto gli uomini si muovono con maggior vivezza e

Fig. 287. Lotta tra Ettore e Menelao intorno al cadavere d'Euforbo. (Iliade XVII). Piatto rodio. Mus. Brit. (Conze).

sono più espressivi nei tratti. Così i vivaci Ioni sviluppano il loro talento narrativo omerico in rappresentazioni che, anche se eseguite sommariamente, parlano un linguaggio chiaro e sanno attrarre l' interesse dello spettatore.

Per offrire alcuni esempî, uno dei generi (A) ha conservato l'abbondanza di ornamentazione e la composizione a zone, talvolta anche di animali, della maniera più antica. Assai usati sono dei piatti con una sezione inferiore del cerchio decorata (fig. 287). Sebbene trovati per la maggior parte in Rodi potrebbero tuttavia essere originarî di Mileto. Un secondo genere (B, « vasi di Fikellura ») che si attribuisce a Samo si contenta di ornamenti oppure di semplici aggiunte figurate (fig. 288). Un terzo genere (C) nel quale si vorrebbe vedere un prodotto eolico (Focea? Kyme?) unisce ad una ricca decorazione ornamentale una certa varietà coloristica che si accresce ancora nei vasi arcaici dei coloni ioni di Naucrati e della vicina Dafne (Defenneh, fig. 289). Un quarto genere (D) indica sicuramente Clazomene come suo

Fig. 288. Vasi di « Fikellura » (da Böhlau).

Fig. 289. Frammento di vaso da Dafne. Mus. Brit. (Ant. Denkm.).

luogo d'origine. Sono dei sarcofagi in argilla spesso di grande bellezza. Se essi già sono notevoli tecnicamente come dei prodotti di argilla assai perfetti, le pitture sull'orlo superiore piano presentano anche uno sviluppo completo dal disegno arcaico (fig. 290; uno assai antico si vorrebbe riconnettere all'invasione dei Cimmerî) fino al bello stile severo. In un sarcofago si presentano persino l'una accanto all'altra l'antica maniera, con le figure nere sul fondo naturale, nel fregio inferiore di animali, la più recente, con le figure rosse su fondo nero (pag. 186), nella parte superiore, e nelle teste in basso il puro disegno a contorno amato dagli Ioni (fig. 291). A questi avanzi della pittura ionica in argilla stanno a lato solo scarse tradizioni che si ricollegano a Samo. A Saurias di Samo la tradizione locale riportava le origini della pittura; Boularchos di Samo avrebbe già nell' VIII secolo rappresentato la distruzione di Mileto per opera delle orde dei Cimmerî, in un quadro divenuto celebre, che, se la tradizione è degna di fede, sarebbe il più antico quadro greco di battaglia. Più tardi Kalliphon di Samo dipingeva la battaglia omerica presso le navi, anzi con una pittura del passaggio di Dario sopra il Bosforo (514) batteva persino il campo della rappresentazione storica contemporanea.

Accanto a Corinto e alle città ioniche appare Atene e qui come altrove mantiene la sua missione storica di mediatrice tra correnti diverse. L'Attica aveva già

preso parte allo sviluppo dello stile geometrico, il cui stadio più caratteristico è rappresentato dai vasi del « Dipylon » (fig. 223). Ai motivi geometrici si aggiunsero poscia anche qui leoni e schemi vegetali orientali (fig. 280). L'Attica stava in parte sotto l'influenza della vicina Corinto, in parte sotto quella ionica (le scoperte sull'Acropoli porgono testimonianza di una larga importazione di ceramica ionica), senza che tuttavia questa pittura ceramica attica primitiva rinunziasse al suo particolare carattere. Nei « vasi di Vurva » predominano ancora la composizione a zone e l'ornamento vegetale; ben presto quest'ultimo sparisce per lasciar luogo a quadri figurati maggiori. Così anche qui viene ad occupare il primo posto il patrimonio dei miti greci; uno dei più antichi

Fig. 290. Sarcofago da Clazomene del tipo più antico. Berlino. (Ant. Denkm.).

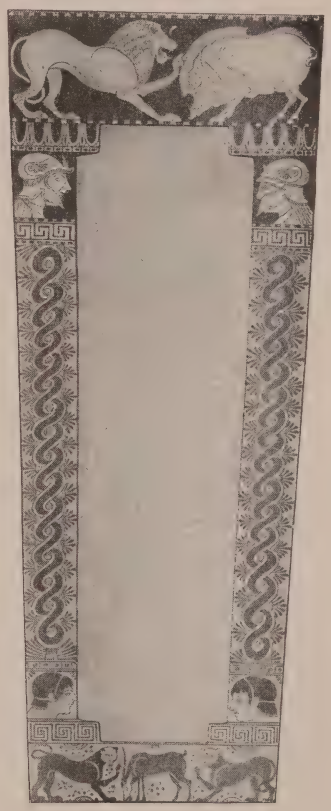


Fig. 291. Sarcofago da Clazomene del tipo più recente. Berlino. (Ant. Denkm.).

vasi presenta l'uccisione del centauro Nesso per opera di Eracle non in una composizione a zone, ma come ornamento principale a metopa: un' innovazione che doveva tosto divenire importante in quanto che il quadro assume un caratteré non più esclusivamente decorativo. Ma solo con l'inizio del VI secolo l'Attica entra nella gara del gran commercio mondiale, e trova da principio sulle coste dell'Italia una regione di smercio per l'olio conservato nelle sue anfore d'argilla dipinte, per cacciarne poi completamente, come vedremo, tutti i suoi competitori.

Rilievo arcaico primitivo. — Come nella pittura così anche nell'arte sorella del rilievo bisognava ritrovare nuove forme per il nuovo contenuto: la mitologia

greca. Se il tardo poeta epico che creò la descrizione dello scudo d'Achille (pag. 149) non incastrava ancora alcuno di questi miti nella sua descrizione, si mescolano invece già azioni mitiche con scene della vita giornaliera nella descrizione esiodea dello scudo di Eracle (VII secolo), che forse si basa sopra uno scudo reale, un' imitazione ionica (calcidese) di quelle composizioni orientali a zone (fig. 152), che conosciamo abbastanza dalle rappresentazioni dei vasi. Una grande ricchezza di miti ci si presenta anche nel tempio di Athena Chalkioikos in Sparta (pag. 137) le cui pareti erano rivestite di numerosi rilievi in bronzo mitologici, opera di Gitiadas; delle grandi scene di dèi si alternavano con le gesta degli eroi dorici. Se anche degli esemplari di questi antichissimi rilievi non ci sono conservati ce ne compensano opere del VI secolo.

Fig. 292. Lamina di bronzo battuto. VI sec. Olimpia. (Fot. Töbelmann).

Così una lastra in bronzo battuto di Olimpia che nelle sue zone presenta alternativamente soggetti greci ed orientali (aquile, grifi, Eracle in lotta col Centauro, dea asiatica alata) ci dà testimonianza del lungo esercizio di quest'arte (fig. 292). La medesima arte mostrava una celebre arca di cedro in Olimpia che una leggenda posteriore metteva in rapporto con l' infanzia del tiranno corinzio Cipselo (verso il 700 a. C.), ma che sicuramente era più recente di circa un secolo. Lavorata in Corinto essa si ricollegava alla tecnica del mobilio omerico in legno con incrostazioni d'avorio e conteneva in cinque zone un numero straordinariamente grande di rappresentazioni mitiche (non mai omeriche), al pari del vaso attico François che è un poco più recente (fig. 322). Si vede come lo svariato patrimonio mitologico per gli sforzi riuniti dei pittori e degli scultori avesse già ricevuto verso il 600 il suo stabile carattere artistico. Era in vero, come sopra osservammo (pag. 152), adoperato il medesimo schema per le medesime scene (duelli, incontri, cortei, ecc.), ma si sente anche la passione con la quale gli artisti presentavano il maggior numero possibile di scene mitiche. L'ultimo esempio di queste opere figurate enciclopediche, nelle quali le scene servono solo alla decorazione, l'offre un'opera ionica orientale, il trono del colosso in bronzo di Apollo Amicleo che Bathykles di Magnesia, chiamato dalla Ionia, creò verso il 550, non lontano da Sparta e ornò esteriormente ed internamente di una ricca decorazione a rilievo in pietra. Di questi rilievi ionici possono darci un'idea alcuni rilievi in bronzo trovati in territorio etrusco, e probabilmente creati nella ionica Kyme, rivestimento di due carri, con scene di battaglie, o con composizioni più piccole (fig. 293), di stile severo ma di vivace narrazione. Così anche accanto all'arca di Cipselo si pongono i rilievi di una base spartana che in un aggruppamento altrettanto semplice sembra ripetere due scene vicine di quell'arca: Zeus che si accattiva Alcmene per mezzo di una collana e Menelao che minaccia Elena con la spada.

Un' altra occasione per gli scultori di rappresentare miti, sebbene non in tale aggruppamento, l'offrivano i templi in quelle parti che struttivamente senza impor-

tanza si adattavano alla decorazione figurata: metope, fregî, frontoni. Nel punto più occidentale del mondo greco, in Selinunte, si sono conservate delle metope a rilievo di diversi templi; tra le più celebri sono quelle del tempio mediano dell'acropoli C (fig. 261), che appartengono alla prima metà del VI secolo (fig. 294). Una metopa rappresenta Eracle che porta legati ad una traversa i due ladruncoli Cercopi; l'altra mostra l'uccisione della Gorgone alla presenza di Athena, mentre il Pegaso, secondo la leggenda, nasce dal sangue della Medusa. Lo stile dei rilievi è ancora poco sviluppato; le figure corte e tozze sporgono dal fondo con contorni netti e profondi ma sono d'altra parte poco modellate. Il profilo e il prospetto, cioè le vedute parallele, si alternano in esse nelle singole membra come nell'arte egizia (fig. 31) per presentare nel modo più chiaro possibile l'azione di ciascuna parte del corpo. All'arte dorica appartengono anche le metope oblunghe del tesoro dei Sicionî in Delfi: miti diversi, adattati a fatica allo spazio ristretto, e una volta ravvivati dai colori, appaiono qui in forme semplicissime (fig. 295).

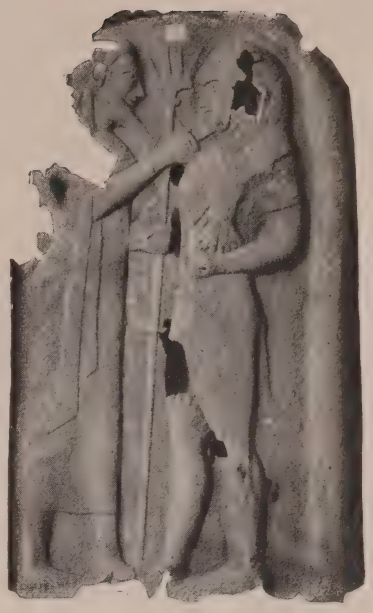


Fig. 293. Zeus ed Eracle. Rilievo in bronzo d'arte ionica, da Perugia. (Ant. Denkm.).

Mentre la metopa obbliga ad una stringata composizione della scena, il fregio permette che questa si distenda su una lunga zona. I rilievi dell'epistilio (che come membro struttivo importante manca per lo più dell'ornamentazione figurata) e delle metope del tempio di Assos nella Troade (fig. 263) fanno pensare ad un rivestimento a lamine di bronzo: a questa impressione può contribuire il materiale resistente, una dura trachite. Questi rilievi nel « Vecchio marino » a corpo di pesce, nelle figure

a. Eracle che porta i Cercopi. b. Perseo che uccide la Medusa.

Fig. 294. Metope del tempio centrale (C) sull' acropoli di Selinunte. Calcare. Palermo.

a. Europa sul toro. b. I Dioscuri che portano via la mandra.

Fig. 295. Metope del « tesoro » dei Sicioni in Delfi. Calcare. Delfi. (Fouilles de Delphes).

dei leoni e nelle sfingi rivelano una dipendenza dalla cerchia dei soggetti orientali; tuttavia sorge un nuovo elemento nell'unione di scene mitiche ed umane, come ad esempio nel banchetto che solo a gran fatica è stato adattato allo spazio (fig. 296). Gli animali, specialmente i tori, sono riprodotti con vivezza. Un còmpito particolare l'offriva il tempio di Artemide in Efeso (pag. 145-146). Le sue colonne, in parte donate da Creso (verso il 550, fig. 273), avevano inferiormente un fregio a rilievo eseguito anch'esso nello stile a metallo (fig. 297), nel quale colpiscono la naturale disposizione delle pieghe e la pienezza dei visi, l'ultima una caratteristica puramente ionica. Il rivestimento delle colonne di sostegno con una decorazione figurata corrisponde più al costume orientale che al greco.

Infine si sono anche conservati varî esempî di rilievi di frontoni. In Olimpia sono venuti alla luce avanzi del frontone del tesoro dei Megaresi, frontone in calcare a rilievo di stile severo. Oggetto della rappresentazione era la lotta degli Dei e dei Giganti disposta in cinque gruppi in modo che si corrispondessero simmetricamente due per parte ai lati del gruppo mediano di Zeus; ma la tirannia dello spazio si fa sentire da per tutto e l'unità del frontone va completamente perduta giacchè i sin-

Fig. 296. Banchetto. Fregio del tempio di Assos. Trachite. Louvre.

goli gruppi si muovono dal centro verso gli angoli. Si scorge quant'era difficile adattare una composizione unitaria all' incommodo spazio specialmente per gli angoli acuti. Ciò è meglio riuscito in alcuni rilievi di frontoni in calcare locale (« poros ») che sono stati trovati negli scavi dell'Acropoli di Atene, giacchè l'artista si è valso delle volute di corpi serpentini per riempire questi angoli. Tutti questi gruppi, parte in bassorilievo, parte in altorilievo, uniscono ad una grande esattezza tecnica una maniera narrativa chiara e una spontanea passione per il colore. L' eroe favorito è Eracle. Il frontone più antico rappresenta la sua lotta con l' Idra e traduce un motivo pittorico ancora conservato. Qui l' Idra riempie una metà del frontone. Nei frontoni dell'antico Hekatompedon (fig. 272) era rappresentata nella parte orientale a sinistra la lotta di Eracle con Tritone a corpo di serpente, a destra un mostro tricorporeo a code serpentine, chiamato generalmente Tifone, ma ritenuto da altri la personificazione degli dèi attici del vento (Tritopatores, Tav. VIII, 1); dei capelli bianchi e turchini (il turchino sta per il nero), degli occhi verdi, i corpi serpentini variegati in turchino, bianco e rosso dànno al mostro uno strano aspetto. Il frontone occidentale conteneva il gruppo di un toro sbranato da leoni (cfr. pag. 162), fiancheggiato anch'esso da due grandi serpenti.

Fig. 297. Base e rocco a rilievo di una colonna dell'Artemision di Efeso. Mus. Brit.

Come in questo esemplare così anche negli altri la policromia è parte essenziale dell' impressione ; i rilievi dipinti perciò si pongono accanto, per quanto difficilmente sempre a loro vantaggio, a quelle metope in argilla dipinte che adornavano il tempio di Thermos (fig. 286).

I rilievi finora considerati vanno dall'oriente fino all'occidente del mondo greco. All' infuori di particolari doti di stirpe ha certamente influito sull'aspetto tanto diverso delle opere scultorie, nell'Asia Minore il contatto con un'antichissima civiltà, in Sicilia la vita segregata delle giovani colonie. Lì si tende con gran sforzo verso l' indirizzo decorativo, qui le figure tozze esprimono essenzialmente soltanto una vigoria fisica. In generale quest'arte arcaica non è regolata da nessuna norma determinata; perciò al pari che nell' architettura arcaica primitiva ci troviamo qui nel periodo delle ricerche e delle prove (pag. 139).

Sviluppo della statua. — Anche al problema della riproduzione statuaria della figura umana hanno lavorato di comune accordo le diverse stirpi, all' incirca dal VII secolo, e in quell' indirizzo già segnalato (pag. 149) di creare certi tipi esemplari in posizioni stabili. Agli Ioni i quali appresero a conoscere l'arte egizia in Naucrati (pag. 153) si offriva da sè l' imitazione dei modelli locali. Là essi contemplavano le statue erette col piede sinistro avanzato, braccia pendenti, orecchie collocate alte (fig. 83), le statue sedute ugualmente chiuse (fig. 84, 85), ed ammiravano le lunghe file di statue che fiancheggiavano gli accessi ai templi (fig. 28). Una tradizione tarda voleva per ciò riportare un Apollo di Samo che Theodoros e Telekles avevano intagliato in legno, all' insegnamento egizio. Una statua arcaica simile

Fig. 298. Figura funeraria (così detto Apollo) di Tenea. Marmo. Monaco. (Bruckmann).

di Apollo in Delo era un dono votivo dei Nassî, un'altra proviene da Tera. Si potrebbe pensare che ai Dori in conformità delle loro abitudini sia spettato il còmpito principale nello sviluppo della figura mascolina nuda. In gran numero dai luoghi più differenti, dalle isole dell'Asia Minore e dalle Sporadi sino al Peloponneso e all'Acarnania, ci si presentano giovani del tipo descritto nel quale i Greci volevano vedere una creazione dello scultore mitico Dedalo. Essi ci pongono chiaramente dinanzi agli occhi il graduale progresso da tentativi assai manchevoli sino ad una rappresentazione sempre più perfetta del corpo maschile. Un buon esempio della maniera già progredita l'offre una figura di giovane, opera di Polymedes d'Argo trovata in Delfi, ma l'esemplare più libero è il così detto « Apollo di Tenea » presso Corinto, statua di un defunto innalzata sulla sua tomba (fig. 298). È un giovane nudo con braccia strettamente aderenti al corpo, con capelli ondulati, graziosamente disposti e ricadenti sulle spalle e sulla schiena, con un sorriso timido che è prodotto da un rialzamento degli angoli della bocca. I piedi sono saldamente piantati sul suolo ma la gamba sinistra è avanzata ; ossa e muscoli soprattutto dal ginocchio in giù sono nettamente rilevati. Le forme sono adunque severe; mancano ancora i graduali trapassi che mitighino la rigidezza, ma da esse parla la vita e l'osservazione della natura. Come tutte le statue arcaiche anche questa è creata secondo un rigido parallelismo di vedute. Il medesimo tipo valeva per gli uomini e per gli dèi. Col tempo gli avambracci disciogliendosi dal corpo e protendendosi ricevettero degli attributi che erano destinati a contraddistinguere meglio l'essere rappresentato (fig. 307, 352 a).

Fig. 299. Zeus con folgore e aquila. Statuetta in bronzo. Olimpia. (« Olympia »).

Oltre al tipo eretto in riposo ve ne era anche uno che si avanzava in movimento con braccia vigorosamente distese (fig. 299). La rigidezza delle figure in riposo e la violenza delle figure in movimento derivano dalla stessa capacità artistica ancora impacciata. Gli esemplari conservati sono per lo più in marmo, ma già prima del calcare e del marmo il legno era un materiale usato da tempo per queste statue ; ad esempio quasi tutti i simulacri più antichi degli dèi che in parte venivano fatti risalire ai tempi omerici erano delle immagini intagliate in legno « xoana », e persino le più antiche statue di vincitori in Olimpia, dopo la metà del VI secolo, erano ancora create collo stesso materiale. Immagini più piccole erano a preferenza fatte di argilla cotta. Del tutto singolare era il colosso di Zeus d'oro massiccio dedicato dai Cipselidi in Olimpia.

2

1

1. IL TRICORPOREO TIFONE. GRUPPO POLICROMO IN POROS DA UN FRONTONE DELL'ACROPOLI. — ATENE (GILLIÉRON).

2. TESTA DI TORO DA UN GRUPPO POLICROMO IN POROS DELL'ACROPOLI. — ATENE (COLLIGNON).

Mentre presso i Dori dominava quasi esclusivamente la figura maschile nuda, gli Ioni, conformemente ai loro costumi, rivolgevano la loro abilità artistica anche alla figura panneggiata. Vi contribuirono tanto la terra ferma ionica con le sue fiorenti città quanto le isole. Qui si fece valere anche la figura femminile. Offrono degli esempî caratteristici la statua dedicata da Nikandre di Nasso ad Artemide in Delo (fig. 300) tratta come da una trave, la statua arrotondata che imita la forma di un albero offerta da Cheramyes alla dea Hera (fig. 301) ed inoltre l'immagine velata della Hera di Samo conservata su monete, che la tradizione locale attribuiva al demone della montagna idea Skelmis, altri all'egineta Smilis. Si creavano anche statue sedute. La via sacra che dal porto di Panormos conduceva al celebre tempio di Apollo (Didymaion) presso Mileto (pag. 145) era secondo il modello egizio fiancheggiata sui due lati da leoni giacenti e da statue sedute (membri delle famiglie nobili che si dedicavano al dio in immagine, fig. 302). Queste statue presentano una catena continuata di sviluppo. In generale esse sono pesanti, tuttavia nella fine pieghettatura del chitone e nella disposizione del mantello di alcune si rivela il sentimento più delicato degli Ioni. Anche la policromia, della quale si sono conservate molte tracce, contribuiva a ravvivare la figura. Figure simili sedute di defunti provengono dalla necropoli di Mileto.

Fig. 300. Artemide, dedicata da Nikandre. Da Delo. Atene. (Bull. de Corr. hell.).

Fig. 301. Hera, dedicata da Cheramyes. Da Samo. Louvre. (Bull. de Corr. hell.).

Fig. 302. Statua di Chares, signore di Teichiussa, proveniente dalla « strada sacra » del Didymaion presso Mileto. Marmo. Mus. Brit.

Anche l'Attica prese parte allo sviluppo dell'arte statuaria. Alcuni dei primi tentativi, presso a poco del principio del VI secolo, sono eseguiti nel « poros » locale (pag. 159) e ricordano nella tecnica l'intagliatura in legno, l'arte degli attici De-

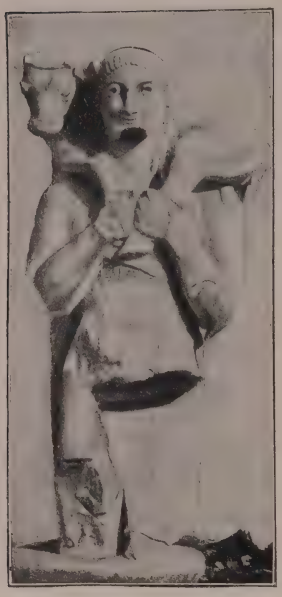


Fig. 303. Statua di Rhombos, il così detto « Moschophoros ». Marmo dell'Imetto. Atene.

dalidi. In tal materiale l'opera più completa è il gruppo smagliante di colori di un toro sbranato da leoni (Tav. VIII 2, cfr. pag. 159). La statua più conosciuta di questo periodo attico primitivo ma già alquanto più recente è il così detto « Moschophoros » (fig. 303), immagine del dedicante Rhombos, il quale porta un vitello della sua mandria sulle spalle per dedicare se stesso e l'animale alla dea della città. Il suo viso pieno, gioviale ricorda le teste ioniche e come tutte le opere attiche antiche è di una viva naturalezza. La statua è in marmo oscuro dell' Imetto, il quale tuttavia poco adatto per la scultura fu presto sostituito dal marmo pentelico.

Fusione in bronzo. — Pochi nomi di artisti abbiamo in questo periodo di origine della scultura. Lo spartiate Gitiadas (pag. 156) deve forse la sua fama più ai suoi inni che alla sua attività artistica, Bathykles (pag. 156) discende già nel tempo storico. Il primo gruppo di artisti celebri accenna alla Ionia. Rhoikos e Theodoros (verso il 600), celebri nello stesso tempo come architetti (pag. 145), valevano quali inventori della fusione in bronzo. Questa certamente era da lungo tempo esercitata nell'Oriente (pag. 23, 51, 60-61, 71); l'« invenzione » è adunque, come assai frequentemente, piuttosto un' importazione in territorio greco. Tuttavia delle piccole figure in bronzo fuse si trovano già negli strati più profondi di Olimpia. La novità adunque deve aver consistito nell' applicazione della fusione a grandi statue, vale a dire nel perfezionamento della fusione intera e della fusione a pezzi con applicazione della saldatura per riunire i singoli pezzi. Esempî particolari di una fusione massiccia intera si sono conservati. Per gli antichi valeva come documento una statua rozza della Notte, opera di Rhoikos in Efeso, così come un sostegno in ferro adorno di rilievi di un grande cratere in argento e dedicato da Alyattes (morto nel 560) in Delfi dava occasione di attribuire al suo artista Glaukos di Chio l' invenzione della saldatura del ferro (saldatura forte al fuoco). Del resto il ferro non ha avuto alcuna parte nell'arte greca; la fusione in bronzo si perfezionò solo verso la fine del VI secolo nel Peloponneso. La statua a colonna dell'Apollo di Amicle presso Sparta (pag. 156) era certamente ancora fatta di lamine di bronzo inchiodate, una tecnica che ancora verso la fine del VI secolo usava Klearchos di Reggio in una statua di Zeus per Sparta.

Glittica e conio. — Theodoros di Samo era anche celebre come orafo: un suo cratere in argento stava in Delfi, uno d'oro in Susa dove anche un platano e un tralcio di vite carico di grappoli in oro si additavano come cimelî assai ammirati del lavoro greco. Theodoros godette inoltre fama come incisore di pietre dure, un'arte che esercitava anche il suo compatriota Mnesarchos, il padre del filosofo Pitagora (nato verso il 575). Già nell'antico Egitto erano in uso delle pietre incise (gemme) in forma di scarabei (fig. 94); e le così dette « pietre delle isole » appartenevano già al patrimonio dell'arte egea (fig. 218). Theodoros era, come sembra, celebre

per uno scarabeo con una quadriga incisa e per l'anello di Policrate. Quest'arte continuò a fiorire in quelle regioni; uno dei suoi più eminenti rappresentanti, verso il 400, fu Dexamenos di Chio (fig. 304). Alla glittica è assai affine l'arte dell'intagliare i conî. La coniazione delle monete proviene dall'aurifera Lidia (verso il 700 sotto Gyges), ma ha ricevuto nelle città ioniche la sua prima impronta artistica. Focea sembra aver preceduto le altre; seguirono le restanti città da Clazomene e Chio sino a Samo e Mileto e tosto si diffuse il costume in tutto il mondo greco (Eubea, Egina). Si coniava in oro, in elettro e in argento. Da principio solo da un lato (il rovescio presentava in origine un quadrato incavato), poscia da ambedue. A simboli religiosi, a segni araldici seguirono gradualmente teste di divinità ed altre rappresentazioni (fig. 305); da rozzi principî si perfezionò di grado in grado lo stile. Così le immagini delle monete accompagnano tutto il corso della scultura greca, come prodotti piccoli ma delicati e caratteristici dei diversi stili, e acquistano anche grande importanza per la storia dell'arte per il fatto che frequentemente nel lato posteriore o come accessorio (parergon) contengono imitazioni di statue celebri.

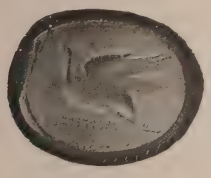


Fig. 304. Airone. Calcedonio di Dexamenos di Chio. Pietroburgo.

Fig. 305. Moneta d'argento di Kalymna. (Head).

V. — IL PERIODO PISISTRATEO (580-510).

Condizioni generali. — L'epoca finora descritta dei tentativi e delle ricerche non si lascia nettamente determinare nel suo limite inferiore. In alcune regioni, in alcuni rami dell'arte lo sviluppo giunse ad una mèta più rapidamente, in altri più lentamente; non sempre si può riconoscere un confine determinato nello sviluppo di un ramo artistico. Alcuni degli sviluppi descritti giungono sin alla metà del VI secolo, mentre d'altra parte all'incirca col primo quarto o col primo terzo del secolo si compierono degli avvenimenti che furono di grande importanza anche per l'arte. Nell'anno 581 la splendida signoria dei Cipselidi, amanti dell'arte, era giunta a termine in Corinto e la città si rivolgeva d'allora completamente al commercio. Verso il 570 moriva in Sicione il potente tiranno Clistene. Già alquanto prima Megara, con la perdita dell'isola di Salamina passata ad Atene, aveva ricevuto un gran colpo, mentre Atene in conseguenza dei saggi ordinamenti di Solone fioriva specialmente per il rapido crescere della sua industria. Inoltre verso il 580 venivano fondati i giuochi pitici, istmici e nemei, gli olimpici acquistavano nuovo slancio e nel 566 si stabilivano le Panatenee. Negli agoni di tutte queste feste giungeva alla più alta perfezione l'arte ginnastica.

Seguiva l'ultimo periodo della tirannide. Nel 561 Pisistrato si impadroniva per la prima volta del governo di Atene che egli e i suoi figliuoli dal 541 in poi tennero per trenta anni, cosicchè da essi si può bene denominare tutta l'età. Contemporaneamente dei tiranni come Policrate di Samo e Ligdami di Nasso accrescevano

l'autorità e il rigoglio di queste isole. I Greci dell'Asia Minore al contrario dalla conquista di Ciro (545) sentivano sempre più il peso del dominio persiano. Anche nel lontano Occidente le colonie ioniche furono a poco a poco sopraffatte dalle doriche; con Akragas (Agrigento) fu fondata nel 581 da Gela l'ultima grande colonia greca dell' Occidente.

Architettura. — La nuova influenza della madre patria sull'Occidente si rivela chiaramente nel colossale tempio di Apollo (G) in Selinunte, intorno al quale si lavorò più di cento anni (fig. 306, le differenze nel disegno delle colonne indicano i differenti tipi nella forma dei capitelli). Qui appare chiaramente applicato il rapporto tra la cella e il colonnato in modo che la cella è mantenuta nelle sue antiche proporzioni; ma lo spazio del colonnato è appunto largo due intercolumnî, ne sorge quindi uno pseudodiptero (cfr. fig. 259). Questo è il primo tempio dorico a otto colonne.

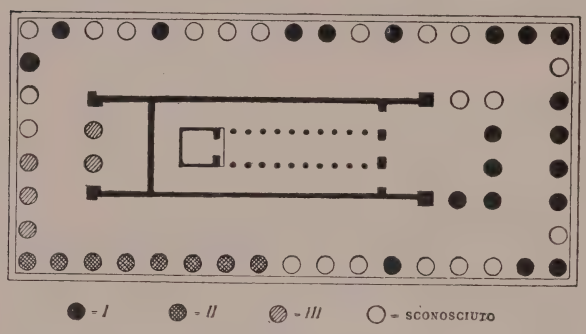


Fig. 306. Tempio di Apollo (G) in Selinunte. (Koldewey-Puchstein).

Inoltre si è rinunciato al « megaron » chiuso dalla parte posteriore, e, come in Grecia, si è aggiunto un opistodomo aperto, mentre il pronao è ampliato per mezzo di un vestibolo a colonne e l'ingresso è così diventato più imponente (cfr. fig. 257). La cella è qui — per la prima volta in Occidente — a tre navate e di forma insolita, perchè tutte e tre le navate sono ugualmente larghe ed hanno porte separate; l' « adyton » in forma di una nicchia per l' immagine ha avuto il suo posto nella cella. Finalmente il frontone ha preso il suo aspetto normale a linee ripide. Anche il tempio più antico di Agrigento, il tempio di Eracle, può appartenere a questo periodo. Uno sviluppo ulteriore della maniera achea (pag. 139) nell' indirizzo del dorismo canonico è offerto dagli avanzi dei templi in Metaponto (tempio di Apollo o chiesa di Sansone e Tavole Paladine); assai bella è la cornice in argilla dipinta del primo tempio con una corona di palmette e con teste di leone come scolatoî (Tav. VII, 2), un grande progresso di fronte alle più antiche soluzioni di questo problema (fig. 262).

Atene dispiegò nel periodo pisistrateo una viva attività architettonica. L'antico modesto Hekatompedon (fig. 272) fu verso il 520, per mezzo di un colonnato, trasformato in un periptero di 6×12 colonne, come ciò accadeva in Locri (fig. 253). Mentre colonne e trabeazione erano in « poros » fu adoperato marmo pario per le metope e cornici, per le sime riccamente dipinte e per le statue del nuovo frontone (fig. 332). Presso l' Ilisso furono poste le fondamenta di un gran tempio di Zeus olimpico che rimase tuttavia incompleto, e non lontano di qui sorse il piccolo tempio di Dioniso [in connessione alle gare drammatiche stabilite nel 534; nella pianta esso era simile al tempio più antico di Nemesi in Ramnunte (fig. 225), le cui mura poligonali e il simulacro arcaico indicano presso a poco questo tempo. In Eleusi, di cui il culto mistico acquistava favore, fu costruito un piccolo tempio per le iniziazioni (fig. 425).

In Olimpia agli antichi tesori di Cirene, Gela (pag. 117, 141), Megara (pag. 158) si aggiunsero dei nuovi, ad esempio quello di Sicione; le ricche città deponevano i loro doni votivi qui in questi edifici che quasi generalmente conservavano la forma del semplice « megaron » o del tempio ad ante. Di Delfi parleremo in appresso (pag. 168).

Sarebbe un errore credere che l'architettura di questo periodo si sia limitata agli edifici religiosi. L'epoca dei tiranni si è data premura di creare anche edifici di utilità pubblica. In Megara il tiranno Teagene (dal 640) aveva già fatto innalzare una grande fontana, la quale a causa del suo ricco ornamento di colonne portava il nome di « Hekatostylos » (cento colonne); sono state trovate le fondamenta delle colonne, sessanta pilastri ottagoni. Da Megara veniva anche l'ingegnere Eupalinos, che perforava in Samo, probabilmente per il tiranno Policrate (morto nel 522), una galleria, lunga più di mille metri, attraverso il monte, e (come due secoli prima in Gerusalemme gli operaî del re Hiskias) contemporaneamente dai due lati. Samo possiede anche delle grandiose mura della città; come opera meravigliosa valevano i suoi porti con un molo gigantesco profondo m. 40 e lungo m. 400. In gara con Policrate i Pisistratidi in Atene rinchiusero la fonte « Kallirrhoe » in un bell'edificio (Enneakrounos, « fontana dalle nove bocche ») il quale godeva di gran fama; i suoi avanzi con una grande condottura sotterranea sono stati scoperti sulla pendice orientale della Pnice. Alquanto più antico era l'Odeion di Sparta adoperato più tardi come luogo di riunione, la così detta Skias, una costruzione rotonda con tetto a padiglione; esso era un'opera del samio Theodoros (dopo il 600). Dagli esempî di Eupalinos e di Theodoros, come anche di Bathykles (pag. 156) e di Smilis (pag. 161) si vede quanto grandi già in tempo così antico fossero le peregrinazioni degli artisti. Tra l'Oriente e l'Occidente l'arcipelago non formava alcun impedimento ma piuttosto un ponte; lo ionico e il dorico cominciarono a mescolarsi.

Sviluppo della statua. — Su due vie nel corso del VI secolo si può seguire l'esercizio di questo nobilissimo còmpito dell'arte greca. All'incirca verso il periodo in cui in Corinto e in Sicione tramontavano le tirannie (pag. 163), da Creta, una patria della scultura in legno, trasmigravano nel Peloponneso Dipoinos e Skyllis. Essi erano considerati come scolari di Dedalo, dell'eroe mitico di ogni attività artistica, ma non sono mai designati, come gli scultori attici (pag. 161-162), come suoi discendenti, cioè come Dedalidi. Il loro còmpito fu di provvedere di immagini degli dèi in legno o in marmo i templi di Sicione e dei dintorni, anzi perfino dell'occidentale Ambracia. Probabilmente alcune di esse rispecchiavano il tipo dell'Apollo di Tenea (fig. 298) che riappare anche nel tozzo « Apollo » delfico di Polymedes di Argo (pag. 160). In ogni modo questo tipo è stato sviluppato nella loro scuola e da Sicione si è ampiamente diffuso; di ciò offrono testimonianze l'Apollo delio dorato, con arco e gruppo di Muse sulle mani, opera di Tektaios e Aggelion e l'Apollo Philesios, con arco e cerva, nel Didymaion presso Mileto opera di Kanachos (fig. 307). Così anche nel ramo lacedemone della loro scuola (Hegylos e Theokles, Medon e Dorykleidas) fu coltivata più largamente la scultura in legno ed applicata a gruppi (Eracle e le Esperidi, Eracle ed Acheloo). Simile fu l'attività di Smilis di Egina (pag. 161) le cui Horai troneggianti in Olimpia stavano accanto ad una Temide di Dorykleidas); in Egina era in voga sin dall'antichità la scultura in legno. L'uso di avorio e d'oro per ravvivare

queste statue in legno era un passaggio della tecnica dell'arca di Cipselo (pag. 156) dal rilievo alla statua, e nello stesso tempo l'inizio della tecnica criselefantina che più tardi si sviluppò con tanto successo. Così da per tutto si riempivano i nuovi templi di simulacri degli dèi, il cui particolare significato certamente dipendeva assai più da dettagli esteriori che da una caratterizzazione etica.

Alla tecnica in legno, coltivata in Sparta, accenna un gruppo di rilievi funerarî spartani di marmo grigio che rappresentano i defunti come eroi (fig. 308). Uomo e donna seggono su un trono dietro la cui spalliera si stende un serpente e tengono in mano una coppa e una melagrana. Due figure più piccole stanno loro dinanzi

Fig. 307. Apollo Philesios. Statuetta in bronzo. Mus. Brit.

Fig. 308. Morti eroizzati. Rilievo da Sparta. Marmo grigio. Berlino. (Furtwängler).

porgendo un gallo, una melagrana, un fiore, doni che si solevano offrire ai morti. La concezione dei defunti come eroi inferi (a questo accenna il serpente) che continuano a vivere e ad operare era assai diffusa. Essa, adattata ad una stele funeraria, è in profondo contrasto con la concezione attica (pag. 178).

Accanto all'arte coltivata dagli artisti dorici sopra nominati nel Peloponneso fioriva nei paesi ionici la scultura in marmo favorita dal bellissimo materiale, il marmo pario. I più grandi progressi si riannodano alla scuola di Chio le cui opere per la maggior parte si raccoglievano intorno al santuario di Apollo in Delo. Al figlio di Mikkiades Archermos di Chio (prima metà del VI secolo) appartiene probabilmente la Nike alata trovata in Delo, la prima di tal genere (fig. 309). La figura in marmo, giunta a noi solo mutila, può esser restaurata con sicurezza. Nike passa

correndo dinanzi allo spettatore; il movimento delle ginocchia piegate senza che i piedi tocchino il suolo, movimento adoperato anche per la corsa, e tratto certamente dall'osservazione del salto, sta a significare il volo. Essa poggia un braccio sul fianco ed eleva l'altro come se volesse fendere l'aria. La testa è di pieno prospetto e i capelli legati da una corona sono arricciolati sulla fronte e ricadono in trecce sul petto e sul dorso. Il rigido vestito aderisce strettamente al torace, mentre in basso forma delle pieghe piatte e parallele che col loro strascico inferiore servono come sostegno alla statua. Per quanto angolosa e dura sia la figura, per quanto poco naturale appaia il suo movimento, questo tentativo di rappresentare una figura volante e

Fig. 309. Nike alata di Delo (restaurata). Marmo. Atene. (Studniczka).

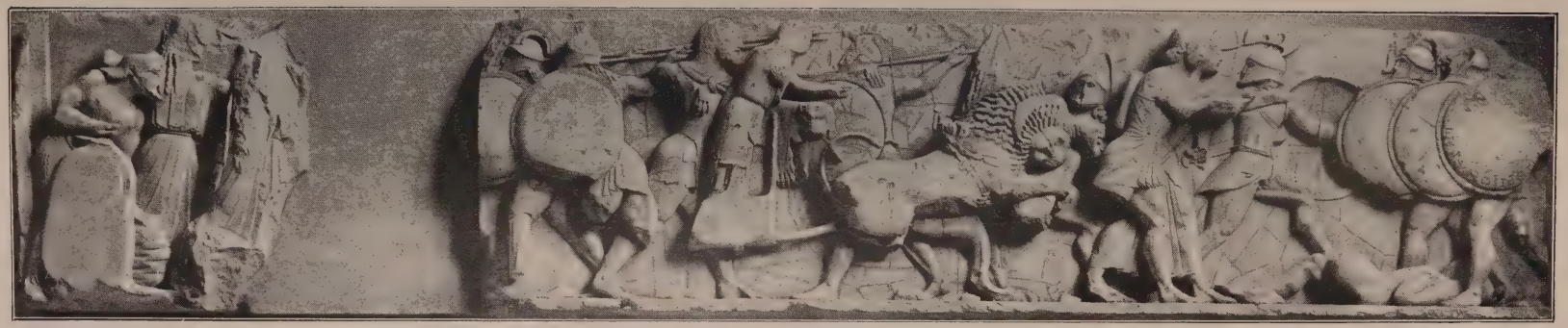
Fig. 310. Figura femminile (« Spes »). Monaco.

di tradurre in marmo, conservandone la policromia, un motivo già fissato nella pittura (Gorgoni volanti), era sempre un passo gigantesco se si richiamano alla mente le antiche immagini erette o sedute pag. 159 e ss.). Le graziose opere dei figli di Archermos Boupalos e Athenis erano apprezzate persino nella Roma imperiale. Ad essi sembra che risalga il così detto tipo di « Spes » che ha avuto grande fortuna in tutta l'arte posteriore, una figura eretta in riposo, che rialza il ricco vestito con una mano, mentre con l'altra tiene un fiore o un attributo (fig. 310). Il vestito in quest'arte acquista il suo proprio valore e viene trattato a pieghe accuratamente disposte e stirate. Questa maniera oltremodo leggiadra dei marmorarî ionici delle isole (anche Paro e Nasso avevano i loro artisti) doveva tosto esercitare la sua influenza nell'Attica.

Rilievi ionici. — Le nostre conoscenze della scultura ionica di questo periodo sono completate da alcuni rilievi adatti a mostrare ancora una volta come il rilievo precorra la statuaria. Gli scavi in Delfi oltre alla Sfinge dei Nassî (fig. 276), una scultura alquanto rigida la cui particolare trattazione delle piume ritorna in vasi di

Fig. 311. Il « tesoro » dei Sifnî in Delfi. Ricostruzione del lato occidentale. (Fot. Giraudon).

questo periodo, hanno messo alla luce un « tesoro » quasi interamente conservato che è attribuito agli Cnidî, ma che piuttosto sembra appartenere ai ricchi abitanti dell' isola ionica Sifno (fig. 333). Rivolto verso occidente, il vestibolo ad ante (fig. 311) risplende per la decorazione, finora insolita, di due donne nel ricco vestito



Eolo Eracle Cibele Apollo Artemide

Fig. 312. Gigantomachia (metà sinistra) dal fregio settentrionale del « tesoro » dei Sifni in Delfi. (Fouilles de Delphes).

Ares Afrodite Artemide Apollo Zeus Athena Hera (?) Nemesi (?)

Fig. 313. Assemblea degli dèi dal fregio orientale del medesimo « tesoro ». (Fot. Giraudon).

Fig. 314. Lato settentrionale del « Monumento delle Arpie » da Xanthos. Mus. Brit. (Fot. Mansell).

dello stile di Boupalos (fig. 310) come sostegno della trabeazione coronata da « kymatia » di grandezza e vigoria non comune. Mentre una sfinge e due Nikai volanti verso l' interno (cfr. fig. 309, 158) coronano il tetto, il frontone presenta in uno stile piuttosto rozzo il ratto del tripode delfico per opera di Eracle, probabilmente la traduzione di un quadro in confini angusti (cfr. pag. 159). Di molto superiore per forza e vivezza è il fregio che ad occidente rappresenta forse l'apoteosi di Eracle, a sud il ratto delle Leucippidi per opera dei Dioscuri, a nord la Gigantomachia (fig. 312), ad oriente un'assemblea di dèi (fig. 313) e la lotta omerica intorno a un caduto (nella fig. 311 è stato trasportato sul lato occidentale). Se in quest'ultimo lato, supponendo che la ricostruzione sia giusta, lo spezzamento del fregio in due scene separate esteriormente e solo legate dal motivo interno mostra come la difficoltà di composizione non sia stata ancora superata, ce ne compensa la delicata e spontanea vivezza nella figurazione delle dee ansiosamente partecipanti all'esito, la quale preannunzia il fregio del Partenone (fig. 407). Così anche la Gigantomachia (fig. 312) è piena di tratti sorprendenti e nuovi (Eolo con gli otri dei venti, il carro di Cibele tirato dai leoni). Questi fregi sono l'opera principale da cui apprendiamo

Fig. 315. Lato occidentale del « Monumento delle Arpie » da Xanthos. Mus. Brit. (Fot. Mansell).

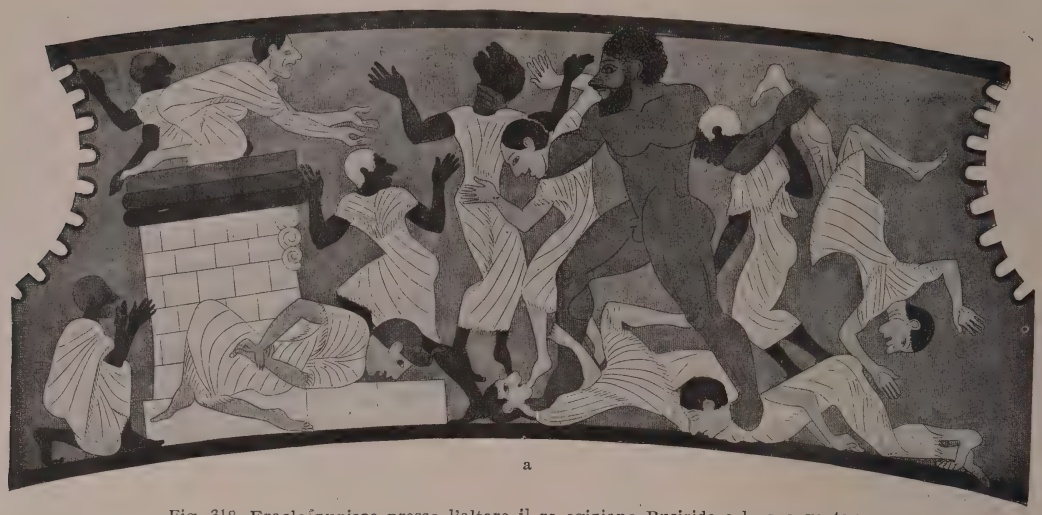
a conoscere il talento ionico narrativo nella scultura; una ricca policromia ne rialzava una volta l' effetto, e numerose iscrizioni ne facilitavano l' intendimento.

Un'altra egregia opera del rilievo ionico l' ha fornita la Licia. La Licia, per quanto abitata da una popolazione non greca, apparteneva alla cerchia della civiltà ionica orientale (pag. 80-81, 153). Essa è ricca in opere di scultura che scendendo dal VI fino al IV secolo spesso tengono per noi il posto delle opere puramente ioniche andate perdute. A questo nostro periodo appartiene il così detto « Monumento delle Arpie » nella città principale della regione, Xanthos (fig. 173), una tomba di famiglia i cui rilievi presentano i morti come eroi, ciò che abbiamo già imparato a conoscere nel Peloponneso (pag. 166). I rilievi giravano in alto come un fregio intorno alla camera funeraria del pilastro, e ci presentano uomini e donne sedute, gli antenati eroizzati che ricevono offerte dai vivi, e demoni della morte alati (Arpie o piuttosto Sirene) che portano via delle piccole figure nelle loro braccia (fig. 314). In tutta la loro chiarezza noi scorgiamo i tratti fondamentali dell'antico stile ionico, così delicatamente leggiadro: l' eleganza nella disposizione delle vesti (cfr. pag. 167), la grazia cerimoniosa delle donne nella posizione e nel movimento (fig. 315), sono pregi che fanno dimenticare all' osservatore i particolari errori di disegno, e l'aspetto tozzo delle figure mascoline che richiama le statue milesie (fig. 302). Stilisticamente è assai affine al monumento licio un celebre rilievo di villa Albani (fig. 316), certamente anch' esso di origine ionica, che spiega il suo pensiero sostanziale con maggiore semplicità. Anche qui viene reso onore dai famigliari alla defunta che è già immaginata eroizzata; ma il fanciulletto che essa teneramente sorregge con le due mani trasporta la scena nel campo della vita famigliare e conferisce ad essa un tratto di intima affettuosità. Del tutto differente per stile, e particolarmente vigoroso nella concezione e nelle forme, è un altro fregio di Xanthos, ora nel Museo Britannico, che rappresenta una lotta tra fiere e satiri.

Fig. 316. Madre e bambini. Rilievo funerario arcaico. Villa Albani. (Bruckmann).

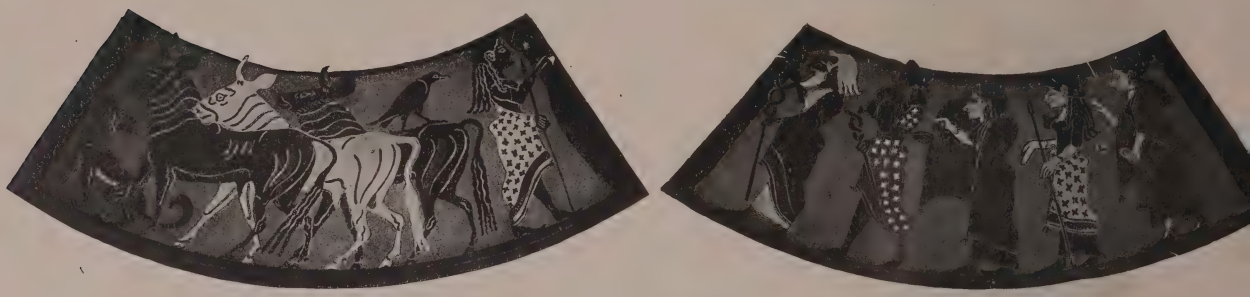
Fig. 317. Il re Arkesilas sulla nave, come commerciante di silfio. Vaso cireneo. Parigi. (Mon. dell'Ist.).

La pittura ionica in terracotta al suo termine. — Dei generi di pittura ionica prima esaminati (pag. 153-154)



a

Fig. 318. Eracle punisce presso l'altare il re egiziano Busiride e la sua gente ;



Ffg. 319. Paride riceve Zeus, Ermete e le tre dee. Vaso di stile ionico. Monaco. (Furtwängler-Reichhold).

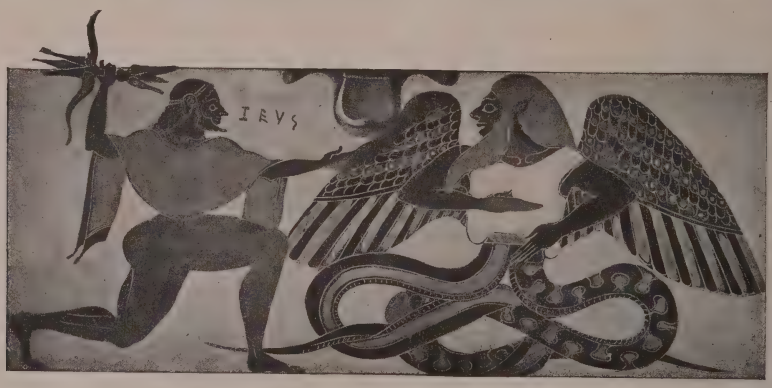


Fig. 320. Zeus e Tifone. Pittura vascolare calcidese. Monaco. (Furtwängler-Reichhold).

Fig. 321. Eracle e Gerione. Pittura vascolare calcidese. Parigi. (Gerhard).

b

i negri accorrono in aiuto. Pittura vascolare ceretana. (Mon. dell'Ist.).

alcuni, ad esempio i sarcofagi in argilla di Clazomene, discendono sino al nostro periodo. Altri generi invece gli appartengono o interamente o prevalentemente. Il fondo bianco è conservato da un gruppo di vasi (E), per lo più tazze, che per i loro soggetti accennano alle colonie ioniche in Egitto (Naucrati) e alla vicina regione di Cirene; la rappresentazione del re cireneo Arkesilas II (verso il 560) come governatore di nave e commerciante di silfio, uno dei prodotti principali del paese (fig. 317), non può essere nata lontana dal luogo. La patria di un' altra classe (F) più ampia, i cui esemplari finora sono venuti alla luce soltanto in Caere (Etruria) e che perciò sono chiamati vasi ceretani, non si è ancora ritrovata, ma si cerca con grande probabilità nell'Oriente. Sono proprî di questo gruppo di vasi l'effetto coloristico, il disegno vigoroso, una composizione talvolta ingenua (Europa e l' isola di Creta) talvolta violenta (Busiride), sempre unita ad una rappresentazione viva, ad una caratterizzazione precisa e facilmente ad una punta di umorismo. Sul vaso di Busiride (fig. 318) la caratterizzazione di Eracle che è pieno di forza, degli Egizî gialli dal naso adunco nei loro bianchi vestiti di lino, dei mazzieri nubî accorrenti in aiuto, testimonia tanto di un umorismo originale quanto di un' acuta riproduzione delle particolarità di razza che debbono essere state conosciute dal pittore per propria esperienza. Questa classe di vasi si distingue dalle altre ioniche per il suo fondo più scuro, una particolarità che ritorna anche su altri vasi che si rinvengono in Italia, e che in parte hanno un carattere similmente umoristico (fig. 319). La possibilità non è adunque esclusa che questi vasi appartengano a Ioni che, in seguito alla conquista persiana (545), abbiano abbandonato l'Asia Minore, e, secondo l'esempio dei Focesi, si siano stabiliti sulle coste dell' Italia. Una conseguenza simile di quegli avvenimenti noi apprenderemo a conoscere in appresso per Atene (pag. 178). Differente dagli altri vasi ionici è (G) la tazza di Fineo in Würzburg composta e dipinta con grande vivacità e su cui possono accampare diritti per il carattere delle iscrizioni tanto Mileto quanto Teo o Samo.

Uno dei più recenti ma dei più fiorenti centri di fabbricazione dei vasi, come testimoniano le iscrizioni che li adornano, è Calcide di Eubea (H) che gareggiava nel commercio e nella navigazione con Corinto. Poichè quasi tutte le città ioniche in-

viavano i loro prodotti in Italia, così anche Calcide, le cui colonie fiorivano sul mar Tirreno, si trovava in attivi rapporti con essa. Nella pittura calcidese sono preferite le vivaci rappresentazioni delle gesta epiche, ad esempio Zeus in lotta contro Tifone (fig. 320), la battaglia intorno al cadavere di Achille, la contesa di Eracle col tricorporeo Gerione per la mandria (fig. 321). In questi vasi la decorazione tradizionale a zone permetteva alle scene di distendersi ampiamente.

Pittura attica. — Presso a poco nell'età di Solone, al principio del VI secolo, nel quartiere ateniese « dei vasai » (Kerameikos), che allora in seguito alla legislazione di Solone accolse anche molti operaî stranieri, si sviluppava lo stile

Fig. 322. Vaso di Klitias e Ergotimos (« Vaso François ») da Chiusi. Firenze. (Furtwängler-Reichhold).

attico antico, più ricco dell'attico primitivo (pag. 155), non così rigido come lo stile corinzio, non così vivace come gli stili ionici, ma di grande precisione e nitidezza di esecuzione. L'esemplare più completo l'offre il vaso detto dal suo scopritore « vaso François » che proviene da Chiusi ed è ora in Firenze, con le sue ricche rappresentazioni a zone (fig. 322) che ricoprono tutto il grande cratere (alto m. 0,66); esso è uscito dalla fabbrica del vasaio Ergotimos ed è stato dipinto da Klitias. Dei miti riguardanti Achille ed altri eroi appaiono qui riuniti in un libero ciclo che richiama alla memoria l'arca di Cipselo e il trono di Amicle (pag. 156). Il corteo degli dèi per le nozze di Peleo e Tetide, che si distende tutto attorno alla pancia del vaso (fig. 323), presenta un carattere epico per il modo in cui è particolareggiato l'insieme e per il ritorno quasi di formule nella rappresentazione; in molti dettagli ha poi tratti di concezione ionica e di acuta osservazione. Un'analoga policromia ed accuratezza di esecuzione appaiono anche in un frammento di un vaso di So-

Le Horai Dioniso Chariclo, Estia, Demetra Iride, Chirone Peleo Casa di Tetide

Fig. 323. Gruppo finale del corteo nuziale sul « Vaso Françoìs » (Furtwängler-Reichhold).

philos del medesimo stile (Tav. VI, 4). Con la maggior parte dei vasi attici il vaso François condivide la sorte di essere stato ritrovato in Italia e propriamente in Etruria, mentre altri prodotti della medesima fabbrica di Ergotimos sono tornati alla luce tanto in Naucrati quanto in Gordion di Frigia: prove queste degl' inizî del commercio di esportazione che l'industria ceramica attica ha esercitato durante circa due secoli a preferenza nell'Occidente. I vasi riccamente adorni contenevano appunto il rinomato olio attico, l'unica derrata locale di cui Solone avesse permesso l'esportazione.

Il vaso François appartiene presso a poco alla « età di Solone » (verso il 570). Allora la ceramica corinzia impoveritasi era stata già cacciata quasi interamente dal mercato; ma le fabbriche ioniche orientali continuarono la loro produzione ancora per circa una generazione, fino a che esse in parte per le condizioni politiche, in parte per la rapida fioritura di Atene lasciarono completamente il campo alla ceramica attica; solo Calcide mantenne ancora per un certo tempo la sua particolare importanza. In Atene, al tempo di Pisistrato, il pittore Eumares aveva tentato di caratterizzare meglio le figure e di variare le loro posizioni, per quanto naturalmente ancora dentro i limiti dell'arte arcaica. Lo stadio della sua arte ci è rappresentato dai così detti vasi a figure nere, nei quali di fronte ai vasi ionici non si può disconoscere una certa inferiorità in quanto che vi ha ancora il predominio la macchietta nera sul fondo del vaso rosso, rialzata con linee incise e colori (bianco e rosso-violetto). Solo talvolta vi si aggiunge un bruno opaco, ad esempio su una lastra d'ar-

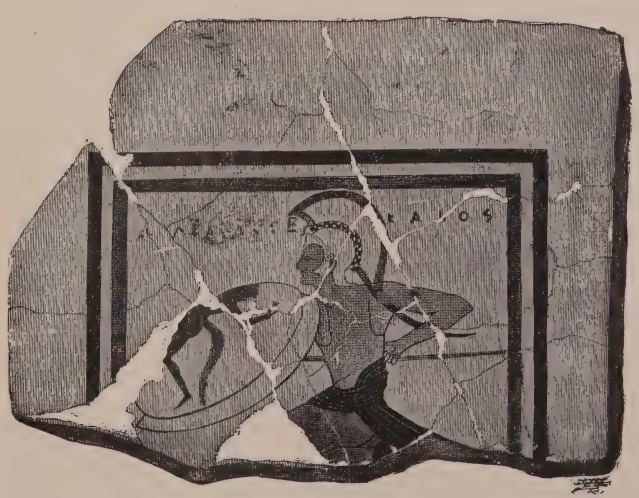


Fig. 324. Guerriero all'attacco. Lastra attica in argilla, dall'Acropoli. Atene. (Girard).

gilla che rappresenta un guerriero in posizione d'attacco (fig. 324): per la maggior parte le lastre d'argilla, e tra esse ve ne sono delle eccellenti per esecuzione, conservano i soliti colori. Gli uomini sono rappresentati neri, le donne bianche, i loro occhi sono disegnati diversamente secondo un'antica maniera corinzio-attica. Ma con tutto ciò è innegabile un progresso, la costituzione di uno stile particolare attico che si libera dalle influenze estranee. Non solo i colori sono più vigorosi e le forme dei vasi (principalmente anfore ed idrie) divengono più solide e più perfette, ma anche le rappresentazioni figurate, trattate con simile sentimento, appaiono più variate. Secondo il procedimento dei vasi attici primitivi (pag. 155) viene riservato sul fondo per le scene un campo piuttosto grande e presso a poco quadrato, mentre il resto del vaso per mezzo di un nero splendente viene reso simile al bronzo. Poche figure grandi e snelle, senza accessorî ingombranti, spesso con un dettagliato disegno dei

Fig. 325. Lotta di Eracle e Gerione, in mezzo è disteso il pastore Eurytion. Da un'anfora di Exekias. Louvre. (Gerhard).

particolari, sogliono con espressione concisa e chiara costituire un'azione. Si dispiega così, senza dubbio sulla base di modelli della grande pittura, un ricco tesoro di composizioni mitologiche, tra le quali prevalgono le scene dionisiache ; ma vi si aggiungono anche quadri della vita reale (raccolta dell'olivo, la prima rondine come nunzia della primavera) nei quali si rivela un' acuta osservazione della realtà. Abili pittori di vasi in gran numero e di differente origine, come Amasis (forse originario dall'Egitto), Exekias, lo Scita, il Lido, Nearchos (alcuni di essi sono forse soltanto fabbricanti e non pittori), lavorano allo sviluppo dello stile (fig. 325). Questo sviluppo appare oltremodo chiaro nelle anfore panatenaiche che, ripiene del miglior olio e donate ai vincitori dei giuochi panatenaici, erano ornate coll'immagine della dea della città, Athena, ed erano provvedute di un'iscrizione di autenticità (« dagli agoni di Atene »). Noi possiamo seguire questa immagine in tre fasi principali, da un primo tentativo pesante e policromo (fig. 326 a) che sarà vicino al principio delle grandi Panatenee (566), attraverso il tipo normale (b), sino alle imitazioni tarde (c) che

conservano nel IV secolo avanzato il tipo tradizionale in un'imitazione manierata. Infatti anche qui si ripete il fenomeno che un'arte già oltrepassata continua a condurre una lunga vita stentata accanto alla giovane e vittoriosa sorella. Una delle molte varietà dello stile attico a figure nere è costituita dalle così dette anfore tirrene.

In questo stile anche l'ornamentazione, conformemente all'indirizzo preso dal senso artistico greco (pag. 119), ha trovato un' applicazione più stabile e più organica. Nella corona di foglie lanceolate, ad esempio, che circonda la pancia del vaso immediatamente sopra il piede (cfr. fig. 281, 322), e che estrinseca così l'idea tanto di un saldo radicamento quanto di una tendenza verso l'alto, l'ornamentazione raggiunge quel medesimo valore che ha nell'architettura: essa esprime simbolicamente il còmpito della parte a cui è unita. Così anche una doppia corona di palmette,

a. Stile più antico (Vaso Burgon, VI sec.). b. Stile comune (VI e V sec.). c. Stile tardo (IV sec.).

Fig. 326. Anfore panatenaiche con l'immagine di Athena Polias.

originariamente ionica, legata da un astragalo, trova nelle anfore il suo posto caratteristico sul collo, il quale si curva ugualmente verso l'alto e verso il basso (fig. 325, 326 b, c). La spalla del vaso è circondata spesso da una fascia di foglie cadenti (cfr. fig. 322-323). A questi si aggiungono i motivi a meandro tratti dallo stile geometrico che sono utilizzati a contornare e a delimitare il campo dei quadri o a fasciare il vaso. I motivi ornamentali non sono numerosi, ma essi permettono un'infinita varietà nei dettagli e rivelano, poichè non sono mai dipinti con stampe, grande fantasia e gusto perfino nel modesto artista industriale.

I colori, un po' uniformi, della pittura su argilla non sono gli unici dei quali disponesse la pittura del tempo. Lo mostrano, in mancanza di pitture parietali, delle stele funerarie attiche del periodo pisistrateo. Esse sono delle lastre in marmo, le cui pitture (Liseas con coppa e rami in mano, fig. 327) o i cui rilievi dipinti (Aristion, fig. 328) — questa è solo una differenza di grado (cfr. pag. 148-149) — non solo dispiegano una più ricca gamma di colori, quale permetteva la pittura a cera applicata

Fig. 327. Stele di Liseas. Pittura su marmo. (Conze).

col pennello di fronte alla pittura su argilla, ma risaltano anche chiari sul fondo scuro. Già su alcuni vasi ionici, in particolare sui sarcofagi di Clazomene più recenti (fig. 291), era apparsa la nuova tecnica accanto all'antica tecnica a macchietta, (anzi il vaso François la segue nelle figure intessute di alcuni vestiti); ma solo verso la fine dell'età pisistratea questa nuova via fu battuta con pieno rigore logico, e perciò come vedremo ben tosto (pag. 186) preparò una completa rivoluzione.

Scultura attica. — La stele già ricordata di Aristion (fig. 328), opera di Aristokles, costituisce il passaggio alla scultura. Gli Attici, come sembra, trassero dalla Ionia la stele alta e stretta con decorazione figurata. Nei rilievi funerarî si rispecchia colla maggiore purezza il sentimento attico. Nessun brusco distacco separa il morto dai vivi. L'artista lo rappresenta con immagine fedele in quell'atteggiamento caratteristico nel quale potevano riconoscerlo gli amici. Il robusto soldato del periodo pisistrateo lo incontriamo non solo sul rilievo dipinto di Aristion, ma anche su alcune stele simili, e talvolta in modo che pittura e rilievo dipinto appaiono l'una accanto all'altro sulla medesima lastra. Ai guerrieri si aggiungono, tra gli altri, un atleta col disco alzato, un altro con l'asta impugnata. Si riconoscono certi tipi tradizionali i quali con leggiere variazioni sono adoperati da artisti diversi. Tutti questi rilievi nei quali per la prima volta veniva usato il marmo pentelico si ricollegano stilisticamente alla scultura attica antica (pag. 159); essi sono la scuola alla quale si è formato il bassorilievo attico.

Fig. 328. Stele di Aristion, opera di Aristokles. Atene. (Comp. Fot.).

Ma accanto a questo indirizzo attico se ne aveva un altro del tutto diverso. Sotto la signoria di Pisistrato la scultura ionica in marmo delle isole, con la sua molle rappresentazione delle parti nude e la sua predilezione per la grazia nel panneggiamento (pag. 166-167), fece l'ingresso in Atene; probabilmente furono le condizioni politiche della Ionia (pag. 164) che occasionarono o favorirono quest'immigrazione di artisti ionici. Un gran numero di statue femminili trovate sull'Acropoli, una volta riccamente dipinte e innalzate su snelli pilastri (cfr. fig. 277, 309), presenta questo indirizzo in molteplici gradazioni e variazioni. Subito noi riconosciamo in una di esse (fig. 329) quanto si ricolleghi alla primitiva maniera nassia (cfr. fig. 300), ma la figura semplice e variopinta ci conquista per la sua espressione di grazia gioconda. Una seconda (fig. 330) dal panneggiamento reso con maggiore

plasticità si presenta con un sorriso pretensioso. Sono da aggiungere anche singole opere di soggetto diverso (uomini, cavalieri). Il bel marmo pario era il materiale di queste statue. Agli Ioni immigrati dalle isole, di cui alcuni si nominano nelle iscrizioni (ad esempio Aristion di Paro), si aggiunsero ben tosto artisti attici che erano andati alla loro scuola. Così una delle più insigni tra quelle figure femminili (fig. 331), più severa e più caratteristica della maggior parte dei modelli ionici, è un'opera dell'ateniese Antenor, un figlio del pittore Eumares (pag. 175). Ad Endoios invece artista, come pare, dell'Asia Minore che già s'era affermato prima nella sua patria (era ritenuto lo scultore dell'Artemide efesia) risale probabilmente una statua seduta di Athena che fu ritrovata al nord sotto l'Acropoli; essa presenta il tipo antico della figura seduta (fig. 302), ma con maggiore vivezza. L'effetto completo in queste statue femminili era del resto raggiunto solo con la ricca policromia; non è caso che lo scultore Antenor fosse il figlio di un pittore. Le due arti erano inseparabili. Perciò noi apprezziamo giustamente le sculture arcaiche soltanto quando noi ce le figuriamo policrome; agli antichi stessi, a testimonianza di Platone, la scultura sembrava raggiungere il suo pieno effetto solo per mezzo del colore. Ma le scoperte mostrano che una colorazione di parti singole (capelli, occhi, labbra, orli delle vesti, ecc.) bastava al gusto dell'epoca, e qui come nell' architettura (pag. 133-134) non è permesso di pensare ad una colorazione completa.

Accanto alle influenze ioniche si conservò tuttavia il vecchio stile attico. Esso

Fig. 329. Statua di fanciulla dall'Acropoli. Atene. (Ant. Denkm.).

Fig. 330. Statua di fanciulla dall'Acropoli. Atene. Mus. d'Athènes).

Fig. 331. Statua femminile di Antenor, dall'Acropoli. Atene. (Ant. Denkm.).

Fig. 332. Atene e Gigante dal frontone dell' Hekatompedon ampliato. (Ant. Denkm.).

riappare chiaramente negli avanzi di una Gigantomachia che adornava il frontone dell' Hekatompedon ampliato verso la fine del periodo pisistrateo (fig. 332); questa è la continuazione dell' indirizzo stilistico segnato dal Moschophoros (fig. 303). Nell'aggruppamento prevale ancora la disposizione del frontone dei Megaresi in Olimpia (pag. 158). Athena come figura centrale uccide un Gigante che giace al suolo accanto a lei; da ambedue i lati un dio (perduto) si lanciava contro un Gigante ferito il quale riempie in maniera adatta l'angolo del frontone. Per il parallelo si offre un gruppo trovato da poco in Delfi.

Delfi (fig. 333, 334). — Delfi ha acquistato in questo periodo la parte essenziale della sua decorazione architettonica. La « rocciosa Pytho » giace sotto le pareti scoscese del Parnasso, sopra un terreno dirupato verso il sud, cosicchè ogni spazio per costruzioni doveva esser prima conquistato con l' impianto di terrazze. Il punto centrale lo formava l'antico tempio di Apollo legato alla fessura della roccia presso la quale il dio aveva ucciso il serpente Pitone. Già al principio del VI secolo avevano Corinto e Sicione (cfr. pag. 157) innalzato qui dei « thesauroi ». Poscia l' incendio (534) del tempio, costruito secondo la leggenda da Trophonios e Agamedes, trasse ad una nuova ricostruzione. Se il tempio di cui si conservano degli avanzi appartiene soltanto ad una ricostruzione posteriore che dopo un terremoto (373) fu condotta innanzi lentamente, esso ha in ogni modo conservato la pianta del tempio primitivo. L' inusitata lunghezza (6×15 colonne, come nel tempio di Apollo a Corinto, pag. 145), si spiega per la presenza della stanza per l'oracolo « adyton » dietro la cella; l'Heraion di Platea che è all' incirca coevo, presenta perfino 18 colonne sui lati lunghi. Intorno al tempio di Delfi si lavorò per molti decennî sino a che alla fine gli Alcmeonidi, cacciati da Atene dai Pisistratidi, condussero a termine la costruzione ampliandola con una facciata in marmo (la prima costruzione in marmo del continente greco). Dei frontoni si son conservati scarsi avanzi; dell' occidentale gli avanzi di una Gigantomachia in tufo (fig. 335), in cui la dea è pesantemente sovraccaricata dal vestito e si inclina sotto la pressione dell' obliquità del frontone; dell'orientale si sono conservati gli avanzi di un gruppo di animali in marmo (cerva atterrata da un leone), e altre figure, tutte di una certa durezza di esecuzione. Come acroterio serviva una Nike in marmo del solito schema (fig. 309).

Verso il periodo della costruzione del tempio sorsero la colonna dei Nassî (fig. 276) e il tesoro detto dei Sifnî (fig. 311-313), riccamente decorato di scul-

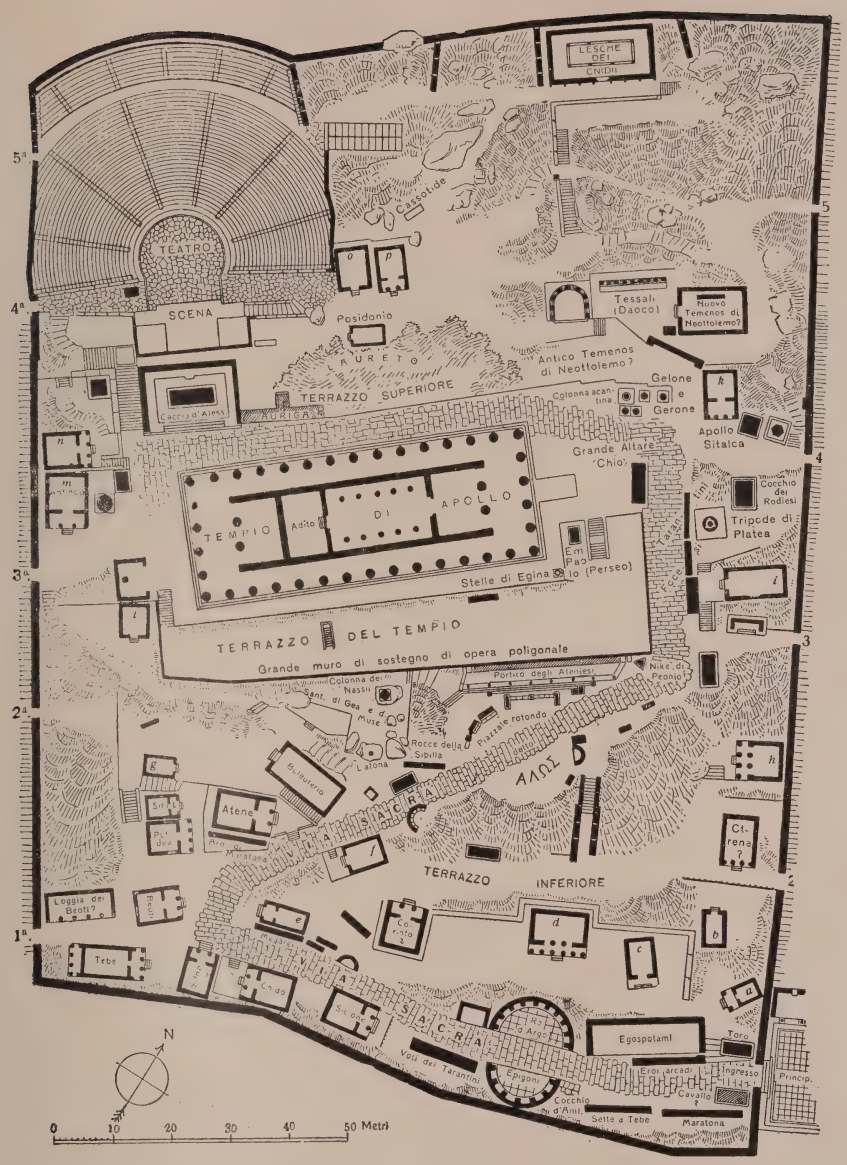


Fig. 333. PIANTA DEL RECINTO SACRO DI DELFI (secondo H. Pomtow).

I numeri 2, 3, 4, 5, 1a, 2a, 3a, 4a, 5a indicano gl' ingressi secondarî. Il Toro di bronzo a destra dell'ingresso principale era opera di Theopropos di Egina e fu dedicato dai Corciresi verso il 500. Gli Eroi arcadi, opera di Pausanias, Daidalos, Antiphanes e Samolas, erano un dono votivo degli Arcadi per una vittoria su Sparta (369). Il donario dei Peloponnesî per la battaglia di Egospotami (405) era opera comune della scuola policletea. Il « Cavallo di Troia » era una statua in bronzo di Antiphanes dedicata dagli Argivi (414). Il donario di Maratona (490) innalzato dagli Ateniesi era opera di Fidia. I Sette a Tebe e gli Epigoni, opera di Hypatodoros e Aristogeiton furono dedicati dagli Argivi per la vittoria di Oinoe (456). Il monumento dei Tarentini era opera di Hageladas e fu dedicato per una vittoria sui Messapi (verso il 500). Il Portico degli Ateniesi fu innalzato col bottino di Maratona (490). Gelone e Ierone dedicarono una Nike e dei tripodi per la vittoria presso Himera (480). Il monumento di Emilio Paolo era un'alta base con rilievi, originariamente innalzata dal re Perseo e dopo la sua sconfitta (168) ornata con una statua equestre di Emilio Paolo. La caccia di Alessandro e di Krateros, opera di Lisippo e di Leochares, fu dedicata da Krateros. Il gruppo della famiglia di Daochos, tra cui v'era anche la figura di Agias, copia da un'opera di Lisippo, fu innalzato verso il 340. — Gli edifici segnati con lettere sono in generale non identificabili. — Alcune delle identificazioni dei « thesauroi » sono soltanto probabili.

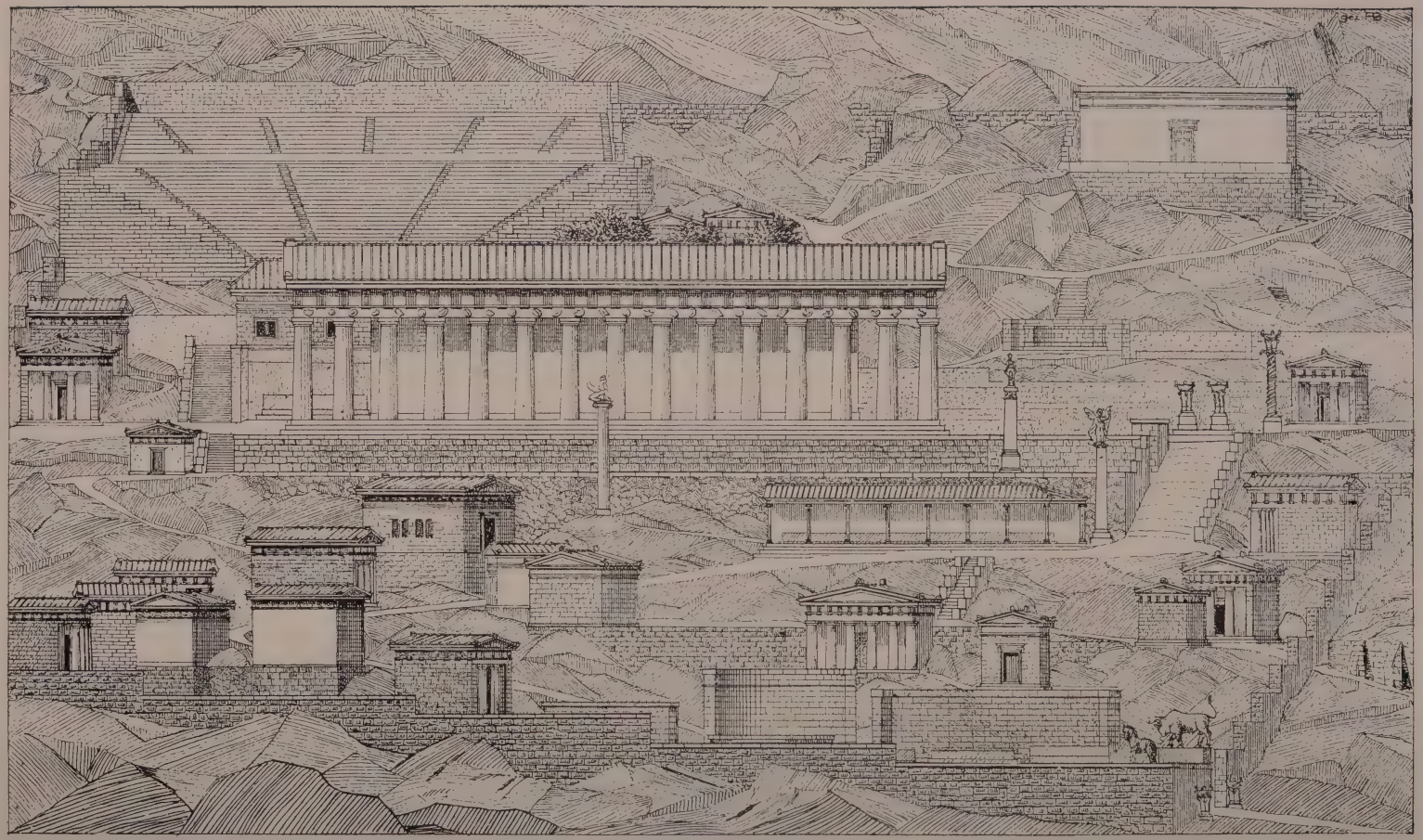


Fig. 334. VEDUTA DEL RECINTO SACRO DI DELFI (sulla ricostruzione di Tournaire, Fouilles de Delphes).
La ricostruzione si basa su quella del Tournaire e si è valsa anche delle osservazioni del Pomtow, tuttavia si limita agli edifici e a poche opere d'arte più importanti.

Fig. 335. Gigante e Dea, dal frontone occidentale dell'antico tempio di Apollo in Delfi. Tufo. (Fot. Giraudon).

ture, i primi monumenti di stile ionico nell' Ellade. Essi si trovavano presso la tortuosa via sacra che portava alla terrazza del tempio. Ben presto questa parte del recinto si doveva riempire di edifici e monumenti sempre più ricchi.

L' Occidente. — Sull'arte figurata nella Grecia occidentale manca per questo periodo quasi ogni notizia. Le metà inferiori di due metope del tempio di Selinunte F (pag. 138) contengono anch'esse degli episodî della Gigantomachia di un'espressione assai dura: è uno sviluppo ulteriore dello stile del tesoro dei Megaresi in Olimpia (pag. 158). Verso la fine del periodo noi sentiamo parlare di un bronzista di vecchia maniera, Klearchos di Reggio, uscito dalla scuola corinzia (pag. 162) e di Dameas di Crotone che fuse per Olimpia una statua del suo patriota Milon, celebre per vigoria e agilità. Questi stava con i piedi serrati su un disco avendo nella destra una melagrana e distendendo le dita della sinistra. Possiamo ritrovarne i tratti essenziali in una figurina di bronzo (fig. 336).

Fig. 336. Atleta. Statuetta in bronzo. Mus. Brit.

VI. — IL PERIODO DELLE GUERRE PERSIANE (510-460).

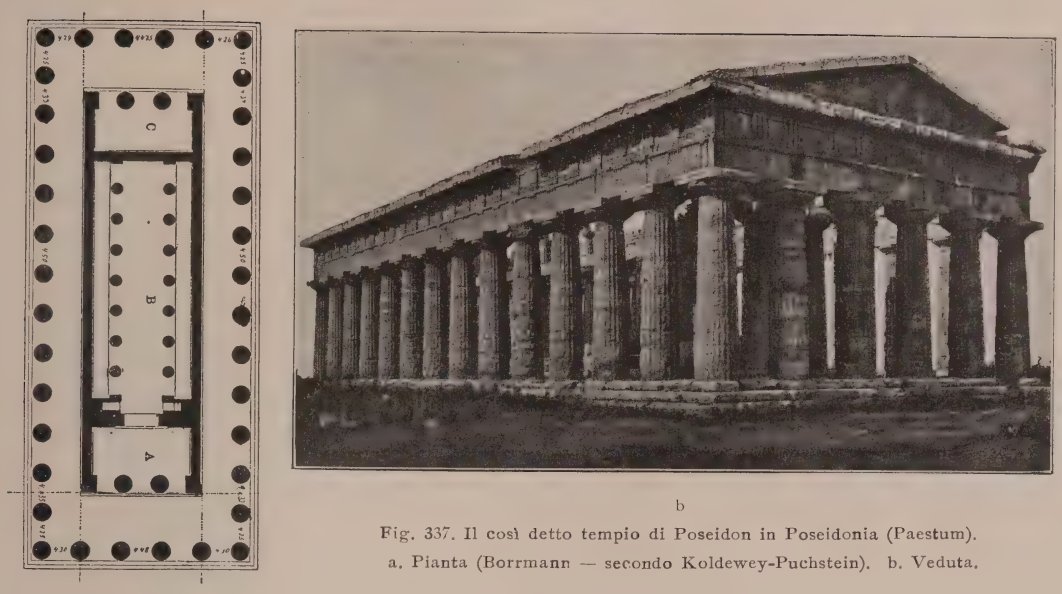
Condizioni generali dell'epoca. — I decennî che comprendono la fine del VI e il principio del V secolo costituiscono l'età risolutiva dell'arte greca. È finito il periodo del discepolato, i còmpiti sono chiari, è ora il momento di presentare prove magistrali. Nel 510 furono come in Roma anche in Atene cacciati i tiranni; lo stato libero fu fondato dall'Alcmeonide Clistene. Sulle salde fondamenta poste durante la tirannide Atene rapidamente fiorì. Si accrebbero l'industria e il

commercio; nel 506 con l'Eubea fu conquistata la prima grande regione fuori dei confini dell'Attica e fu sottomessa Calcide, ma fu anche risvegliata la gelosia sempre crescente di Corinto e di Egina. Nel 500 scoppiò in Oriente l'insurrezione ionica. Le ricche città sulla costa dell'Asia Minore caddero sotto il dominio persiano e furono per lungo tempo fiaccate. Atene aveva partecipato all'insurrezione, ma la spedizione ordinata da Dario per farne vendetta doveva apportare alla città il suo più grande trionfo, la vittoria presso Maratona sotto il comando di Milziade (490). Allorquando poi l'esercito e la flotta di Serse si avvicinarono per vendicarsi furono sì nel 480-479 distrutte l'Acropoli e la città di Atene, ma le vittorie ottenute dai Greci uniti a Salamina, a Platea, a Micale, non solo portarono la liberazione dalla minaccia del giogo barbarico, ma condussero Atene alla testa della lega delica ordinata dalla saggia e moderata politica di Aristide (477). Così Atene, mentre Sparta non sapeva trarre alcun vantaggio dalla vittoria, raccoglieva in sè tutta la vita ionica, e mentre accanto alla lirica ascendeva a sempre maggiori altezze la poesia tragica, fu impresa anche la decorazione artistica della nuova capitale ionica. Quest'ascensione della vita intellettuale di Atene si riannoda principalmente al nome di Cimone, dell'uomo che nella doppia battaglia presso l'Eurimedonte (467?), coronando l'opera cominciata dal padre Milziade, ottenne l'ultima vittoria sopra i Persiani e con la sottomissione di Taso (463) mise nelle mani di Atene le miniere aurifere della Tracia.

Degli stati dorici dell'Istmo Sicione, Egina, Argo, che si era legata in amicizia con Atene, mantenevano anche nel campo dell'arte una grande attività. Ma maggior vigoria conservavano i Dori occidentali. Sebbene affluissero dalla Ionia verso Occidente nuovi elementi di civiltà (Pitagora, Parmenide), e sebbene Cuma nel 475 avesse sconfitto gli Etruschi, i Dori respingevano qui sempre più i loro vicini ionici. Sibari fu distrutta nel 510 da Crotone, sullo stretto Anaxilas si stabiliva in Reggio e in Messana, ma soprattutto dalle sollevazioni e guerre locali Siracusa si innalzava con Gela a grande potenza sotto Gelone e Ierone, mentre Terone dominava potentemente in Agrigento. Nell'anno di Salamina (480) Gelone vinceva presso Imera la grande potenza barbarica occidentale, i Cartaginesi. Nelle città doriche dell'Occidente fioriva la ginnastica come in quelle della madre patria; per tutti i Dori Olimpia con i suoi giuochi costituiva il centro d'attrazione: Delfi, non limitata ai soli Dori, affermava la sua antica importanza.

Tutta l'epoca, che corre all'incirca dal 510 al 460, comprende, specialmente per l'arte, una grande corrente generale, tuttavia gli anni 480-79 con i loro straordinarî successi dividono così profondamente i nuovi mezzi e i nuovi còmpiti dagli antichi che non si possono disconoscere certe differenze dei due periodi.

Dorismo. — All'incirca col principio di quest'età il dorismo è giunto a piena maturazione e regola lo stile architettonico senza tuttavia aver deposto il suo carattere stabile e severo. I templi sogliono essere più corti di prima e mantengono per lo più la proporzione normale del numero di colonne sul lato e sulla fronte (pag. 123). Mura e colonne stanno in istretto rapporto tra di loro. L'opistodomo aperto appare anche nei templi occidentali. Nei templi più grandi la cella è a tre navate ma con preponderanza della navata mediana, cosicchè quelle laterali hanno l'aspetto di corridoî (fig. 337 a). Gl'intercolumnî d'angolo sono regolarmente più stretti, perciò il triglifo d'angolo può sporgere lateralmente al di là dell'asse della colonna



a b

Fig. 337. Il così detto tempio di Poseidon in Poseidonia (Paestum).
a. Pianta (Borrmann — secondo Koldewey-Puchstein). b. Veduta.

senza che la metopa vicina debba mutare di forma. Le colonne divengono più snelle, l'echino del capitello (che non presenta più l'insenatura achea, fig. 258) ha un profilo più ascendente e più teso, tutte le proporzioni e tutte le parti tendono ad accrescersi in altezza. È proprio di uno stile fissato ormai stabilmente che esso sia uniforme e che le iniziative individuali divengano più rare. Così basta accennare che la maggior parte dei templi recenti della Sicilia appartengono a questo indirizzo: le parti più recenti del tempio di Apollo (fig. 306) e l'Heraion (E) in Selinunte (fig. 372), la maggior parte dei templi di Akragas (Girgenti) — tra i quali sono ben conservati quello di « Iuno Lacinia » e quello più recente della « Concordia » (nomi arbitrarî) — finalmente il tempio incompleto di Segesta. Questo, e sopra tutti gli altri il così detto tempio di Poseidon in Poseidonia (Paestum) possono valere come esemplari perfetti di tale maniera stilistica. Il tempio di Poseidon (fig. 337) presenta la forma ormai regolare di una cella (B) con vestibolo (A) e opistodomo (C) in « antis », soltanto è ancora un po' più lungo del solito (6 × 14 colonne). Notevole è il suo eccellente stato di conservazione: perfino i colonnati nella cella, due l'uno sopra l'altro, sono ancora in piedi. Solo la mancanza di qualsiasi goccia ricorda ancora l'antica maniera achea (pag. 140); differiscono inoltre dal numero normale (20) le 24 scanalature delle colonne esterne.

In Delfi, verso questa età, furono innalzati dagli Ateniesi un « thesauros » (fig. 333), le cui sculture conosceremo in appresso (fig. 350), e un piccolo portico. Quest'ultimo dedicato in onore della vittoria di Maratona fu la prima costruzione ateniese di stile ionico di cui noi abbiamo notizia. Anche l'altro grande santuario dei Greci, Olimpia, acquistò di splendore già prima delle guerre persiane. Mentre Delfi dovette essere costruita su un pendìo, in Olimpia tutto giaceva su una pianura. Il bosco sacro, l'Altis (fig. 358-359), si riempì a poco a poco di edifici; all'Heraion e agli antichi « thesauroi » si aggiunse ora la casa del consiglio (« Bouleuterion », fig. 358 B) che nel piano differiva completamente dalla maniera architettonica comune: una costruzione mediana quadrata con due edifici laterali oblunghi

che avevano forma semicircolare ad un'estremità ed erano divisi da una fila mediana di colonne.

In Atene l'architettura, appunto dal momento della liberazione, ebbe da risolvere importanti problemi. Quasi per sopraffare l' Hekatompedon, ampliato dai tiranni, si cominciò sul luogo del futuro Partenone (fig. 395, n. 22) un gran tempio secondo un piano simile le cui fondamenta erano piantate sino a 10 m. di profondità sulla roccia; ma nonostante due riprese del lavoro esso nel 480 era arrivato soltanto sino ai rocchi inferiori delle colonne in marmo. Varî avanzi architettonici dipinti che sono stati tratti fuori dalla colmata persiana dell'Acropoli sono testimonianza di un'attività architettonica che si svolgeva anche in altri edifici; ma la distruzione per opera dei Persiani fu così radicale che non si può riconoscere più nulla nell' insieme.

Pittura attica. — Nella storia tradizionale della pittura a Cimone di Cleone (non lontano da Corinto) è assegnato un posto d'onore; delle posizioni più artistiche, degli scorci svariati, dei dettagli anatomici, una disposizione più naturale delle pieghe si osservavano per la prima volta nelle sue opere. Noi possiamo chiaramente seguire tutti questi progressi nella pittura attica in argilla che a poco a poco sopraffece completamente tutti gli altri generi. Essi stanno in rapporto con un cambiamento nel colore i cui primi segni abbiamo già imparato a conoscere (pag. 178): le figure si distaccano ora chiare dal fondo scuro.

Dopo circa un mezzo secolo di dominio illimitato dello stile a figure nere, negli ultimi decennî del VI secolo, nella pittura in argilla avvenne questo mutamento che contraddistingue un'epoca. Lo stile a figure rosse è un capovolgimento del sistema di colorazione fino allora seguito; da ora in poi le figure nel color rosso dell'argilla si staccano dal fondo nero verniciato. Fu l'uovo di Colombo: solo con questo fu possibile una migliore delineazione delle figure. Esse potevano ora anche dentro il contorno essere eseguite con maggior finezza, giacchè delle linee di color nero prendono il posto delle antiche linee incise: il vestito presenta gradualmente una disposizione più delicata delle pieghe, i movimenti divengono più sciolti, gli occhi sono disegnati con maggiore naturalezza, la loro posizione e la loro forma servono alla espressione. Cessa l'antica distinzione dei sessi per mezzo del colore, delle forme degli occhi e simili espedienti esterni. Il difficile problema di far valere tanto il corpo quanto il vestito rimane certamente ancora insoluto: i contorni del corpo vengono accennati con linee più chiare dentro la massa del vestito che si distende intorno al corpo indipendentemente da esso. Accanto al colore nero scuro sono anche adoperate delle soluzioni più chiare sino al biondo e vengono così ottenuti degli effetti caratteristici. Il bianco invece, usato prima, sparisce completamente, il rosso violetto è limitato a pochi accessorî; ed invece l'ornamentazione viene talvolta rialzata con l'oro.

Un gruppo strettamente legato di pittori vascolari rappresenta questo progresso. Possono ancora appartenere agli ultimi anni del periodo dei tiranni il pittore Epiktetos e l'importante padrone di fabbrica Andokides, che ancora uniscono la vecchia maniera con la nuova e mantengono una certa rigidezza. La severità completa del nuovo stile la mostra Sosias. Accanto a rigidezza di composizione appare una buona osservazione dei dettagli in Euthymides il figlio di Polios il quale aggiunge alle sue pitture

Fig. 338. Eracle e Gerione, da una coppa di Euphronios.
(Furtwängler-Reichhold).

Fig. 339. Teste di Eracle ed Anteo, da una coppa di Euphronics. (Oesterr. Jahreshefte).

Fig. 340. Banchetto,
da una coppa nello stile di
Brygos.
Mus. Brit. (Hartwig).

anche un « bravo » oppure l'osservazione « così ben dipinto come non ha mai potuto Euphronios ». Questo Euphronios il quale già appartiene al V secolo è il più celebre artista del gruppo; egli è innovatore nella trattazione del soggetto dove accentua caratteristicamente la scena principale e tratta più correntemente le figure secondarie (fig. 338), come è innovatore nei suoi mezzi di espressione (fig. 339). Egli era il direttore di una fabbrica importante, abbastanza agiato per dedicare sull'Acropoli una grande stele votiva. Artisti valenti come Hieron che tende al grandioso, il settentrionale Brygos pieno di talento e sempre originale (fig. 340), lo ionio Duris delicato e accurato proseguono la sua opera. La forma preferita di tutti questi artisti è la coppa (kylix) con due quadri lunghi a fascia nell'esterno tra i due manichi e un quadro rotondo nell'interno che invitava ad una composizione chiusa. Questi artisti guardavano con occhio attento intorno a loro, e traevano volentieri i loro soggetti dalla vita quotidiana così ricca di motivi, ma essi applicavano anche la medesima freschezza e vigoria ad avvivare il patrimonio mitologico al quale davano una forma individuale del tutto nuova; alle volte essi ricordano direttamente la tragedia che si sviluppava contemporaneamente (tazza di Troilo in tre scene della fabbrica di Euphronios). Nel corso di poche generazioni questa scuola porta il suo stile da inizî ancora timidi a una grandiosa concezione che già comincia a cancellare le tracce dello stile arcaico. Qui appare chiaro come la pittura prepari il cammino verso la libertà alla scultura. Il periodo agitato della cacciata dei tiranni, della fondazione della repubblica attica e della sua conservazione in mezzo alle guerre persiane è un'età di slancio di tutte le forze spirituali e di svincolamento dello spirito artistico attico. Esso offre la preparazione di Atene per l'attività del primo grande maestro del quale si gloria la pittura greca antica: Polignoto.

Fig. 341. Apollo uccide Tityos che minaccia Latona. Cratere di stile severo. Louvre.

Scultura ionica in marmo dell'arcaismo avanzato. — Mentre la pittura in Atene acquista una vita del tutto nuova, puramente attica, l'arte sorella del rilievo produce in territorio ionico gli ultimi raffinati prodotti dell'arcaismo. In Xanthos di Licia noi incontriamo un caratteristico fregio funerario, la rappresentazione di un corteo funebre nel quale viene condotto il cavallo del defunto, di cui lo stile nonostante alcune inesattezze è posteriore al Monumento delle Arpie. D'arte eccellente è anche la rappresentazione a zona di un cortile di pollaio con varie lotte di galli,

proveniente dalla medesima regione: le figure di uno stile preciso e un tempo rialzate col colore rivelano graziosamente l'interesse per la vita degli animali. Dalle isole provengono tre lastre di un grande altare alle Ninfe e ad Apollo trovato nell'isola ionica di Taso ed ora al Louvre; la processione delle Ninfe (fig. 342) e delle Cariti parla lo stesso linguaggio di forme, per quanto un po' più maturo, del Monumento delle Arpie. In una stele funeraria ionica c'incontriamo sul continente in Orcomeno di Beozia; essa fu scolpita nel marmo grigio beotico dallo scultore Alxenor originario di Nasso (fig. 343). Appoggiato al bastone nodoso un uomo barbato porge una cavalletta al cane saltellante. La riproduzione delle due gambe incrociate e del contorno della figura è inabile, il disegno dell'occhio è errato, la disposizione delle pieghe del vestito è rigida; tuttavia da questo bassorilievo parla un senso della vita che ha l'occhio aperto anche per i piccoli avveni-

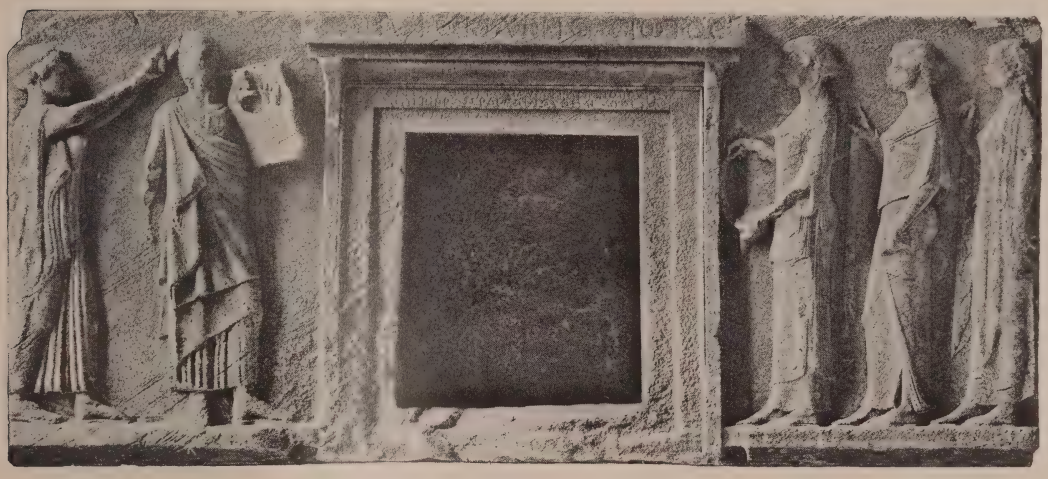


Fig. 342. Da un altare di Apollo e delle Ninfe, di Taso. Louvre. (Rayet).

menti della natura. Ingenuamente è espressa la compiacenza dell'artista per la sua opera nelle parole finali della sua iscrizione « Orsù guardatela ». Come il nassio Alxenor si trapiantava nella Beozia, così Telephanes di Focea si stabiliva in Tessaglia e poneva la sua arte a servigio dei tiranni del paese sino a che più ricchi incarichi lo condussero alla corte di Susa (pag. 81). Così notizie letterarie ed alcuni monumenti conservati di Farsalo, Larissa, Pella, Abdera indicano che l'arte in tutta la parte settentrionale della Grecia si sviluppava sotto l'influenza ionica per quanto in una sua maniera di espressione più larga. Sul fondo ionico è anche sorta l'elegante Artemide della quale una copia in marmo con tracce di pittura nella testa e nell'orlo del mantello è stata trovata in Pompei (fig. 344). Si è voluto riconoscere in essa l'Artemide Laphria, una statua criselefantina, che gli artisti naupazî Menaichmos e Soidas crearono all'incirca verso il 500 per la città etolica di Calidone; tuttavia l'identificazione è assai dubbia.

L'arte ionica ha esteso la sua influenza persino nella Spagna; presso Elche (Albacete) si sono trovate delle sculture in marmo che uniscono le artificiosità del costume iberico alla grazia ionica. Più rigidi per stile sono gli scarsi avanzi dell'arte degli Ioni occidentali che sono venuti alla luce nell'Italia centrale e che forse debbono essere riportati alla calcidica Cuma; ad esempio il rilievo di Nemi con l'uccisione di Egisto

per opera di Oreste (fig. 346). Con mezzi assai poco varî è espressa l' indignazione di Clitennestra e il giubilo di Elettra, ma nello stesso tempo è allontanato qualunque accenno al matricidio imminente. In conformità del soggetto la rappresentazione presenta un carattere duro, le forme sono nette, i movimenti angolosi (cfr. fig. 313),

Fig. 343. Stele funeraria di Alxenor di Nasso, da Orcomeno. Atene.

Fig. 344. Artemide Laphria, da Pompei. Napoli.

Fig. 345. Lupa capitolina. Bronzo (i gemelli sono moderni).

pieghe e capelli sono rigidi. Un carattere ancora più severo mostra un'opera in bronzo che non senza verosimiglianza viene appunto attribuita alla cerchia artistica di Cuma, la lupa capitolina (fig. 345). Per il suo stile essa appartiene al periodo arcaico e sta forse in rapporto con la cacciata dei re di Roma (510): essa è la lupa di Marte guar-

diana dei due gemelli del suo signore, Romolo e Remo. Pur con tutta la rigidezza della posizione e nonostante la trattazione convenzionale della criniera il magro animale è rappresentato con grande sentimento di vita.

Fig. 345. Oreste uccide Egisto. Rilievo in marmo da Nemi. Copenaghen.

Rilievi attici. — Quest'arte ionica matura ha, come già nell'età pisistratea (pag. 178), lasciato le sue tracce anche nell'Attica. Un esempio l'offre un rilievo dell' Acropoli (fig. 347) che faceva parte di un fregio di base o di altare: esso rappresenta un giovane che monta sul cocchio, forse un vincitore nella corsa dei carri. L'artista sa rendere chiaramente la stoffa diversa del chitone e del mantello e tratta il nudo con grande finezza e delicatezza. Il rilievo di fronte alla maggior parte delle opere ioniche rappresenta un progresso, così come di fronte alle più antiche statue femminili dell'Acropoli nel frammento di una statua di fanciulla dedicata da Euthydikos (fig. 348) la ridondanza ionica appare trasformata nella severa grazia attica. Un simile contrasto troviamo nelle immagini maschili di questo periodo, che talvolta ac-

Fig. 347. Rilievo di un vincitore nella corsa dei carri. Atene. (Comp. Fot.).

Fig. 348. Frammento di un dono votivo di Euthydikos. Atene.

canto ad una semplicissima trattazione delle forme posseggono una sorprendente vivezza. La perla di quest'arte ionico-attica l'offre un rilievo che tornò alla luce in Roma dal suolo della Villa Ludovisi (fig. 349). Il singolare monumento è forse una spalliera di trono in marmo e rappresenta con una freschezza e finezza deliziosa di sentimento e di forma Afrodite che emerge dal mare assistita da due ninfe; il vestito umido aderente in opposizione al panno a larghe pieghe che deve avvolgerla e lo sguardo trasognato sono mirabilmente rappresentati. Una sposa velata in atto di bruciare incenso ed una suonatrice di flauti nuda, una per parte ai lati del trono, completano la cerchia delle ancelle di Afrodite. E con tale opera è detta l'ultima parola da quest'arte ionica divenuta attica.

Ma anche l'antica maniera attica (pag. 179-180) sopravvive. Forse come segno di gratitudine per l'aiuto prestato dall'oracolo di Delfi nella cacciata dei tiranni gli Ateniesi innalzarono in Delfi un « thesauros » (fig. 333) di rara magnificenza, che

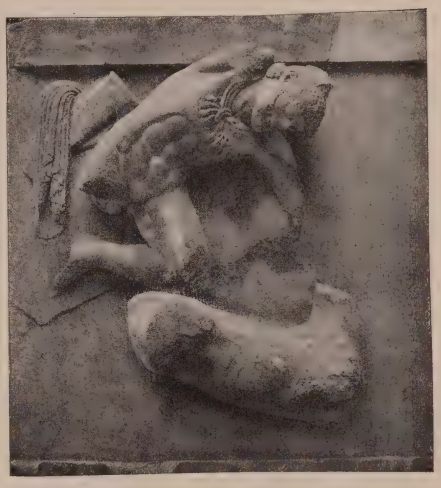
Fig. 349. Nascita di Afrodite dal mare. Da una spalliera di trono. Marmo. Roma. Mus. delle Terme.

era ornato con non meno di 30 metope rappresentanti le imprese di Eracle e di Teseo (fig. 350). Queste, pur con alcune durezze ed inabilità arcaiche (b), offrono una vivace composizione ed una riproduzione accurata del nudo, un po' più secca e meno plastica che nei Tirannicidi, che sono alquanto posteriori, ma sempre documento di quella precisione anatomica che contraddistingue la pittura di un Euphronios (pag. 188). Due Amazoni (?) scendenti dai loro cavalli costituivano gli acroterî. Il « thesauros » con questa ricchezza di sculture quasi sembra che voglia gareggiare con quello dei Sifnî (fig. 311-313), ed è un esempio della misura e della vigoria attica di fronte alla ridondanza ionica. Ma agli Attici venne anche un nuovo impulso dal lato del Peloponneso.

La fusione in bronzo nel Peloponneso. — Negli ultimi decennî del VI secolo, mentre la pittura attica prendeva un rapido slancio (pag. 186-188), si apparecchiava nella regione nord-est del Peloponneso un mutamento decisivo nella scultura. Questo si ricollega al perfezionamento della tecnica della fusione che già nel principio

del secolo era stata introdotta dall' Oriente in Samo per opera di Rhoikos e di Theodoros (pag. 162). Ma essa di fronte alla scultura ionica in marmo aveva condotto da principio solo una vita modesta. Quando finalmente si perfezionò in una tecnica eccellente, offrì il mezzo di gran lunga più adatto ai molti e grandi problemi che erano stati posti alla scultura dal fiorire dei giuochi olimpici e degli altri giuochi nazionali. Le statue dei vincitori sorsero accanto agli epinici di Pindaro e trovarono il loro còmpito nella riproduzione più perfetta possibile del corpo sviluppato dalla ginnastica. In questo còmpito si esercitarono innanzi a tutte le altre le scuole di Sicione, di Argo e di Egina. Accanto alle statue degli dèi quest'arte creava soprattutto immagini in bronzo di atleti vincitori nei loro differenti agoni, a piedi, a cavallo, in cocchio. Artisti notevoli come Kanachos di Sicione (Apollo « Philesios » presso Mileto, fig. 307), Hageladas di Argo (Zeus di Itome, fig. 351, Eracle « Alexikakos » in Atene), Kalon e il più giovane Onatas di Egina hanno nello stesso tempo perfezionato lo stile arcaico e i suoi motivi ed hanno iniziato un nuovo e severo studio della natura. Le figure in bronzo venivano già riunite anche in gruppi: Hageladas creò per Taranto un gruppo di cavalli e di prigioniere di guerra che fu dedicato in Delfi (fig. 333), Onatas creò per Olimpia il gruppo degli eroi achei che traevano la sorte per il duello con Ettore (Iliade VII 161 e ss.), per Delfi una lotta tra i Tarentini e i Messapi a piedi e a cavallo intorno al re iapigio caduto Opis. Onatas fu anche celebre per le sue statue di dèi (Ermete in Tanagra, Eracle dei Tasî in Olimpia, Apollo giovanetto); e nella sua Demetra « nera » presso Figalia invece di un ridicolo essere misto creò un' immagine di gusto ben ispirato. A questi artisti venivano affidati incarichi da ogni parte del mondo greco. Quando, dopo le guerre persiane, si stabilì di offrire agli dèi le decime di vittoria, i bronzisti del Peloponneso settentrionale apparirono i più adatti a tali opere (lo Zeus plateese in Olimpia opera

a. Eracle e Kyknos.



b. Eracle e la Cerva.

c. Teseo e il Minotauro.

Fig. 350. Metope del Tesoro degli Ateniesi in Delfi. (Fouilles de Delphes).

Fig. 351. Zeus d' Itome, secondo l'opera di Hageladas. Moneta messenia. (Gardner).

di Anaxagoras di Egina; il tripode a serpenti, decima del bottino di Platea, in Delfi, fig. 352). Non mancano opere in bronzo che ci pongono dinanzi agli occhi l'arte peloponnesia di questo periodo. L'Apollo di Piombino (fig. 352 a) ancora nell' antico schema del VI secolo (pag. 159-160), la statua Sciarra di un atleta vincitore ora in Copenaghen, molte teste in bronzo si lasciano abbastanza sicuramente assegnare a quest'arte, se anche non possono essere con eguale sicurezza ripartite tra le singole scuole ed artisti. Così anche appartiene qui l'originale di una statua spesso copiata in tempo romano (« figura di Stephanos »), attribuita senza fondamento convincente ad Hageladas, le cui proporzioni caratteristiche e la cui piccola testa sulle spalle larghe non hanno trovato alcun seguito nell'arte greca. La sua posizione è più libera: non si ha più il piede sinistro avanzato ma un riposo equilibrato sulle due gambe. Comune a tutte queste opere è un'acuta osservazione della natura, l'accentuazione dell' ossatura, la tendenza ad una precisione anatomica e a proporzioni stabili, nell' espressione una austera severità che forma il più forte contrasto col sorriso stereotipo delle figure femminili ioniche in marmo.

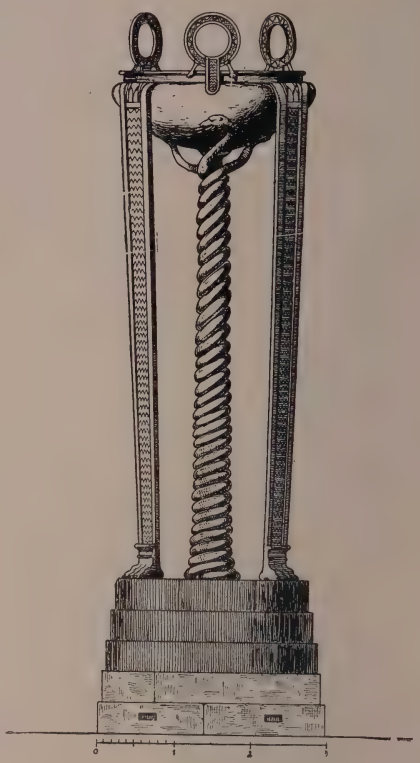


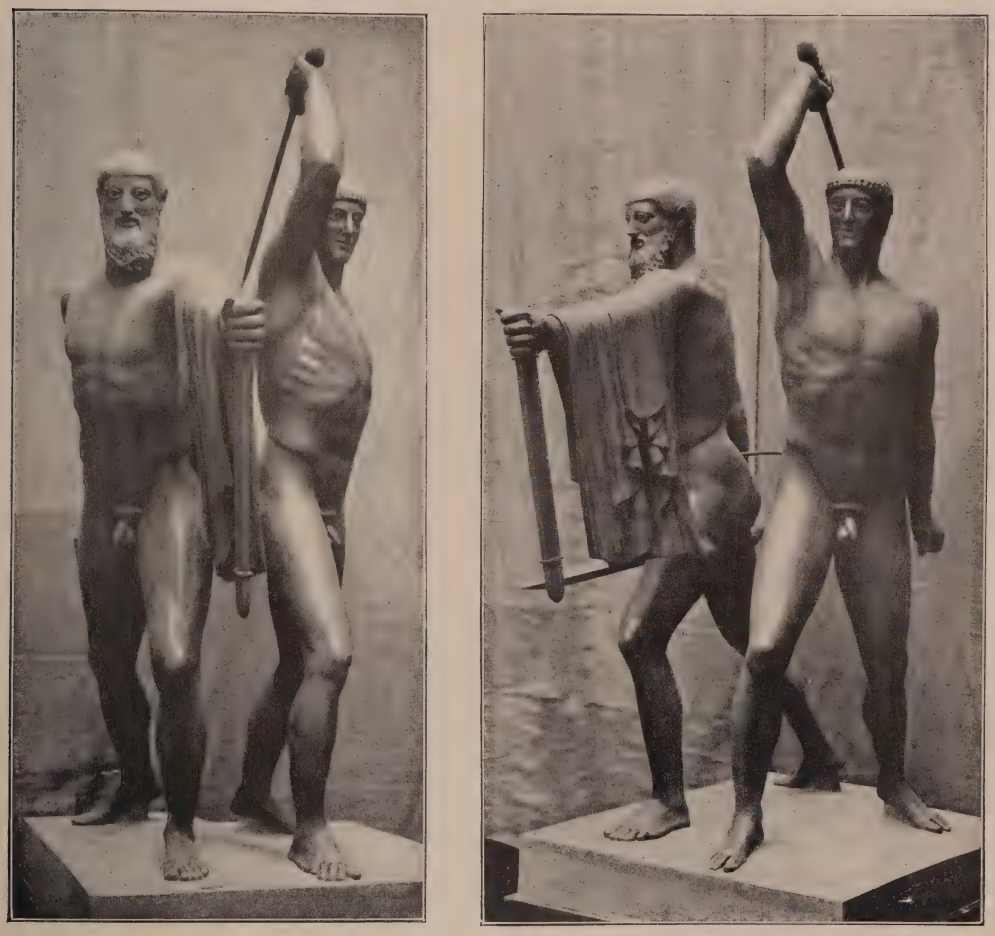
Fig. 352. Tripode dorato con un sostegno formato da tre serpenti in bronzo attorcigliati. Costantinopoli. Alto circa m. 6,50. Dono votivo innalzato in Delfi per la battaglia di Platea (fig. 333). (Tripode secondo Furtwängler, base secondo Bulle).

Fig. 352a. « Apollo » di Piombino. Bronzo. Parigi. (Rayet).

Fusione in bronzo nell'Attica. — Il valore di quest'arte dorica non rimane limitato alla sua patria; gli artisti principali li ritroviamo tutti all'opera anche in Atene. La loro influenza si fa quindi anche sentire presso gli artisti locali di questa epoca di transizione: il bronzo diviene predominante invece del marmo, la figura maschile nuda è preferita alla leziosa donna ionica. Come documento di questa trasformazione possono va-

Fig. 353. Oplitodromo. Statuetta in bronzo. Tubinga. (Arch. Jahrb.).

lere le statue dei due « Tirannicidi » Armodio e Aristogitone che furono fuse in bronzo subito dopo la cacciata dei Tiranni per pubblico incarico da Antenor, discepolo e perfezionatore dell'arte ionica in marmo (pag. 179). Certo il gruppo che Serse portò via nel 480 si accordava essenzialmente con quello posteriore che fu creato per sostituirlo (fig. 354). Esso non solo è il primo esempio di un monumento politico ma anche il primo gruppo libero che noi conosciamo. Se Antenor personalmente costituisce il passaggio dalla maniera ionica a quella dorizzante, la dipendenza dai



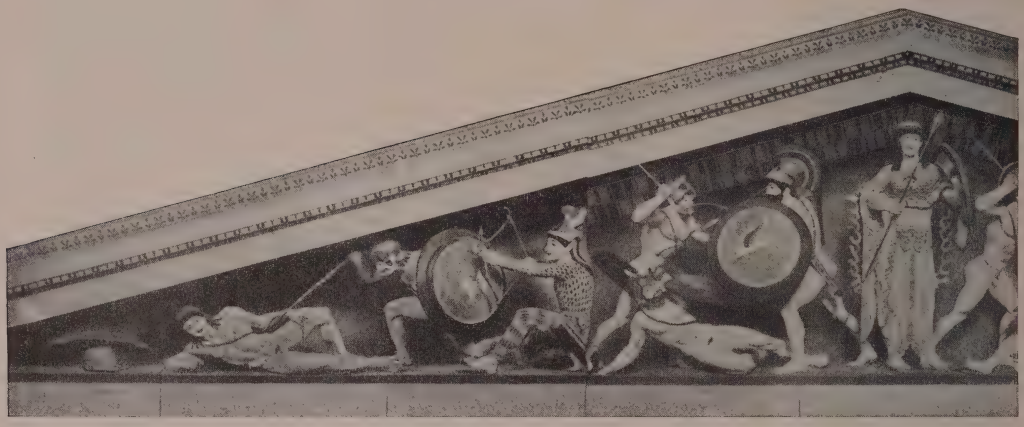
a b

Fig. 354. Gruppo dei Tirannicidi. Marmo. Napoli. Secondo la restaurazione nel Museo di Strasburgo. (Fot. Töbelmann).

bronzisti peloponnesî si estende anche alla generazione seguente i cui rappresentanti principali furono Kritios e Nesiotes. Questi verso il 477 crearono, attenendosi strettamente a quello di Antenor, come abbiamo detto, il nuovo gruppo dei Tirannicidi che noi conosciamo da una copia del Museo di Napoli (fig. 354) e da un rilievo oltre che da monete e vasi. I due amici si avanzano strettamente uniti: Armodio colla spada sguainata e Aristogitone col mantello disteso e la spada pronta per colpire. Il violento movimento appare reso con forza e libertà; solo in qualche particolare, ad esempio nella testa di Armodio, si sente ancora una certa durezza. Magi-

Teucro Aiace Achille

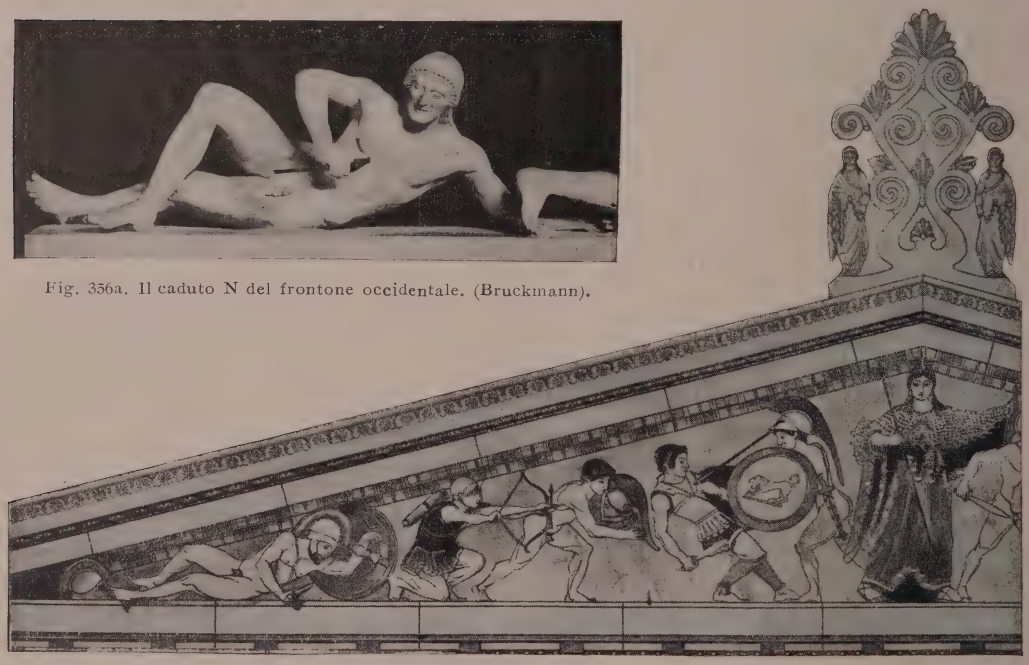
Fig. 355. Lotta intorno ad Achille caduto, dal frontone
(Secondo la disposizione



A B C D E F G H

Fig. 356. Il frontone occidentale del tempio di Egina. Aiace e Teucro
(Secondo la restaurazione

Fig. 356a. Il caduto N del frontone occidentale. (Bruckmann).



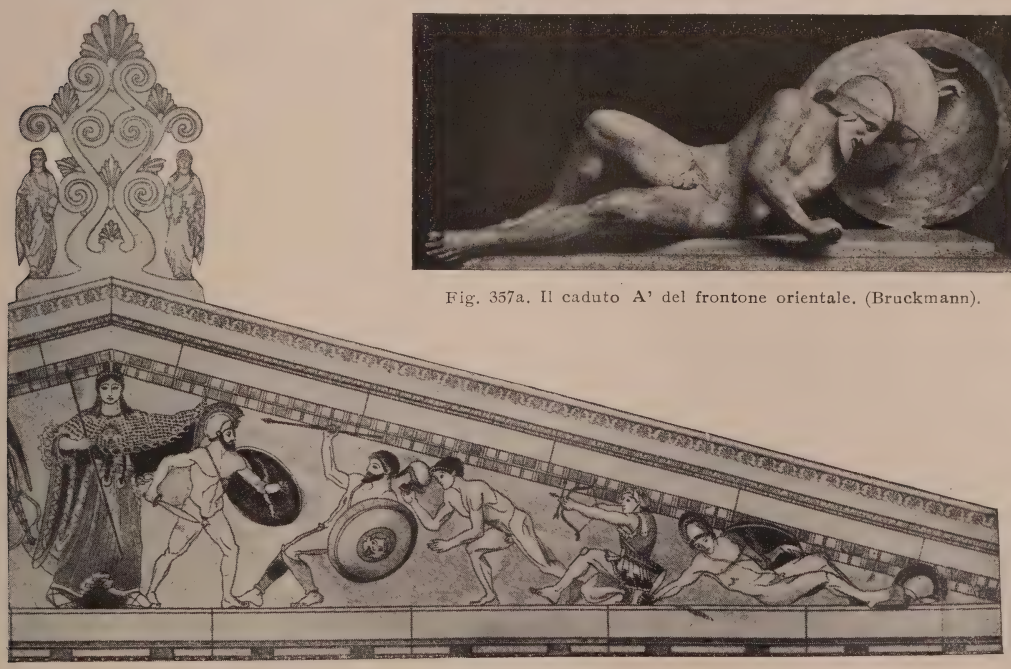
A' B' C' D' E' F' G'

Fig. 357. Il frontone orientale del tempio d' Egina. Eracle (K') e Telamone (G')
(Secondo la restaurazione

Achile Enea Paride
occidentale del tempio di Egina. Marmo. Monaco.
nel Museo di Strasburgo).

F G H J K L M N
in lotta dinanzi a Troia. Marmo. Monaco. (Furtwängler).
del Furtwängler).

Fig. 357a. Il caduto A' del frontone orientale. (Bruckmann).



F' G' H' J' K' L'
in lotta contro Laomedonte (H'). Marmo. Monaco. (Furtwängler).
del Furtwängler).

stralmente risoluto è il difficile còmpito di riunire in un gruppo che debba essere contemplato dal dinanzi e dai lati due persone coinvolte in un'azione comune. Nella veduta di prospetto (a) si fa valere forse per la prima volta la dimensione di profondità. Alla medesima scuola appartiene una statua di giovinetto dell'Acropoli. Accanto a Kritios e Nesiotes, il cui oplitodromo (corridore armato) Epicharinos sembra esserci conservato in una statuetta di Tubinga (fig. 353), camminava sulla medesima linea di un arcaismo ancor severo ma maturo Hegias, il maestro di Fidia, che veniva posto accanto ad Hageladas ed Onatas come rappresentante della scultura attica arcaica. Ci sono conservate alcune opere attiche di questo periodo (testa di giovane, testa in bronzo dell'Acropoli). Tuttavia per quanto chiara sia l'influenza dorica sulla scultura attica di questo periodo, la notizia spesso ripetuta che Hageladas di Argo sia stato il maestro di Fidia, Mirone e Policleto, i tre più grandi scultori del V secolo, è tutto al più attendibile per Mirone e indirettamente forse per Policleto, ma per Fidia risale ad una testimonianza tarda che merita poca fede.

La generazione dopo le guerre persiane. — Nella prima metà del V secolo l'arte greca sale rapidamente al culmine della perfezione. La lotta con i Persiani aveva messo in tensione tutte le forze; la vittoria gloriosa accrebbe il senso della vita e fece apparire l'esistenza doppiamente preziosa e degna di essere allietata ed adornata. Da per tutto sorsero dei nuovi grandi templi, o in luogo di quelli distrutti dai Persiani, che era dovere religioso rialzare, o edifici nuovi ad espressione della gioia del trionfo. Per pittori e scultori le battaglie omeriche acquistarono un nuovo significato: esse ondeggiavano dinanzi alla fantasia dei poeti e degli artisti come il modello mitico delle lotte contemporanee contro gli Orientali. Gli dèi stessi si erano mostrati potenti e benevoli. Un austero sentimento religioso echeggiò nell'animo del popolo (i « Misterî » erano in gran credito) e fece porre anche l'arte a servizio degli dèi. Questi sono concepiti come di una bellezza e forza superiore: tutti i mezzi, dei quali l'arte ha appreso a disporre, sono applicati alle loro immagini, le immagini stesse sono così ingrandite che i templi sembrano non bastare più per contenerle. Uno sguardo comparativo alla poesia drammatica che fioriva contemporaneamente aiuta a riconoscere il carattere dell'arte greca di questo periodo. Anche l'impulso ad un'attività artistica che veniva dall'esterno, dal bisogno di ringraziare con doni votivi per la vittoria conseguita, deve essere tenuto in gran conto. Come in ogni altra cerchia della vita spirituale, come nel campo politico, Atene diviene il centro anche per la creazione artistica, tuttavia solo gradualmente in quanto che lascia la precedenza ad altri luoghi.

Egina (fig. 355-357). — Il tempio sulla punta nord-est di Egina si credeva una volta di Zeus, poscia di Athena, ed ora, sulla base di un'iscrizione, si ritiene dedicato ad Aphaia, dea di origine cretese. Il tempio corrisponde nel piano e nel profilo al canone dorico (6×13 colonne), ma per la snellezza delle sue colonne (raggi 10 $^{2}/_{3}$), per la tensione dei capitelli, per la poca altezza della trabeazione costituisce già il passaggio agli edifici attici del bel periodo. L'accesso al lato orientale si raggiunge come nei templi peloponnesî per mezzo di una rampa. Le figure femminili ai lati del ricco acroterio (fig. 357) ripetono il motivo ionico antico (fig. 310, 331); dei magnifici grifi alle estremità del frontone ricordano la tecnica in bronzo famigliare agli Egi-

neti. Questa pratica con la tecnica in bronzo si fa valere anche nelle statue dei frontoni, le quali, concepite per i loro motivi come se dovessero essere eseguite in bronzo ma lavorate in marmo pario, mancano di qualsiasi appoggio e sono trattate con pari eccellenza su tutte le vedute, quasi che fossero destinate ad una collocazione libera. Le statue si distinguono in complesso per la sicura conoscenza del corpo nella sua perfezione atletica, nel suo giuoco muscolare, nei suoi movimenti energici: tuttavia si riconosce una grande differenza tra i due frontoni. Il frontone occidentale più antico ha figure più magre, più dure, più impacciate ed anche più legate nell'espressione del viso (fig. 356 a), mentre le figure del frontone orientale hanno maggiore pienezza e mollezza di forme, movimenti più vivaci, tratti più espressivi (fig. 357 a). Noi scorgiamo così l'uno accanto all'altro, nel medesimo tempo, due stadî della medesima arte; nel lato occidentale un indirizzo più antico che rimane fedele alla maniera tradizionale arcaica, nel lato orientale al contrario una tendenza nuova che si avvia più liberamente verso la realtà e cerca nello stesso tempo effetti artistici maggiori.

Il medesimo contrasto si rivela nella composizione. Prima si riteneva che i due frontoni fossero eguali; sulla base delle figure conosciute da lungo tempo e di indagini minuziose si ricostruiva nei due frontoni una composizione analoga, aggruppata intorno ad un punto centrale, costituito da un caduto, e le cui metà ordinate simmetricamente, si bilanciavano (fig. 355). Ma nuovi ritrovamenti ed acute ricerche hanno suggerito una ricostruzione del tutto diversa (fig. 356 e ss.). I due gruppi perdono l'unità che sembrava essere finora un loro pregio essenziale e conservano la loro analogia solo nella figura mediana della dea Athena che invisibile guida la lotta (G, F'). Una lotta chiusa si è mutata in una battaglia che con simmetria, per quanto non senza varietà, si svolge ai due lati della dea. Nel frontone occidentale (fig. 356) ciascuna delle due ali si divide di nuovo in due gruppi separati, il primo una lotta intorno a un caduto secondo lo schema favorito (D-F, H-K) e l'altro un assalto a sè, indirizzato verso l'angolo del frontone, di un oplita ed un arciere contro un ferito (A-C, L-N). Per quanto acconciamente l'artista si sia giovato qui delle linee discendenti del frontone e per quanto vivaci siano le singole azioni, la composizione come insieme non supera di molto l'antico frontone dei Megaresi (pag. 158-159), sebbene gli Attici già da lungo tempo avessero riconosciuto come problema essenziale la ricerca dell'unità dell'intero frontone e avessero tentato di risolverlo (pag. 159). Veramente a questo progresso accenna il frontone orientale (fig. 357). Sebbene anche esso offra due scene di battaglia separate, ciascuna delle due ali forma qui un unico grande gruppo chiuso. La scena presso il punto centrale col guerriero che cade indietro (cfr. fig. 350 a), e a cui un giovane accorre in aiuto (C'-E',G'-J'), e i due arcieri (B', Eracle con l'elmo a testa di leone K') danno un'immagine oltremodo viva ed interessante; il caduto A' (fig. 357 a) è una figura stupenda che colpisce per l'espressione del suo dolore. Il soggetto dei due frontoni è costituito dalle lotte degli eroi egineti della stirpe di Eaco che, come cantava Pindaro nel 477, « due volte espugnarono la città dei Troiani, una volta [Telamon] al seguito di Eracle, una seconda [Aiace e Teucro] con gli Atridi ». I singoli eroi, ad eccezione di Eracle, non si possono denominare con certezza. Si potrebbe forse riconoscere nel tempio un monumento di vittoria innalzato in vista del campo di Salamina, a ricordo della posizione importante che gli Egineti, rinnovando la gloria dei loro antenati, avevano acquistato in questa battaglia contro i moderni Troiani, i barbari Persiani: era stato infatti ad essi assegnato il primo premio della vittoria. Così nei

Fig. 358. Altis di Olimpia. Pianta.

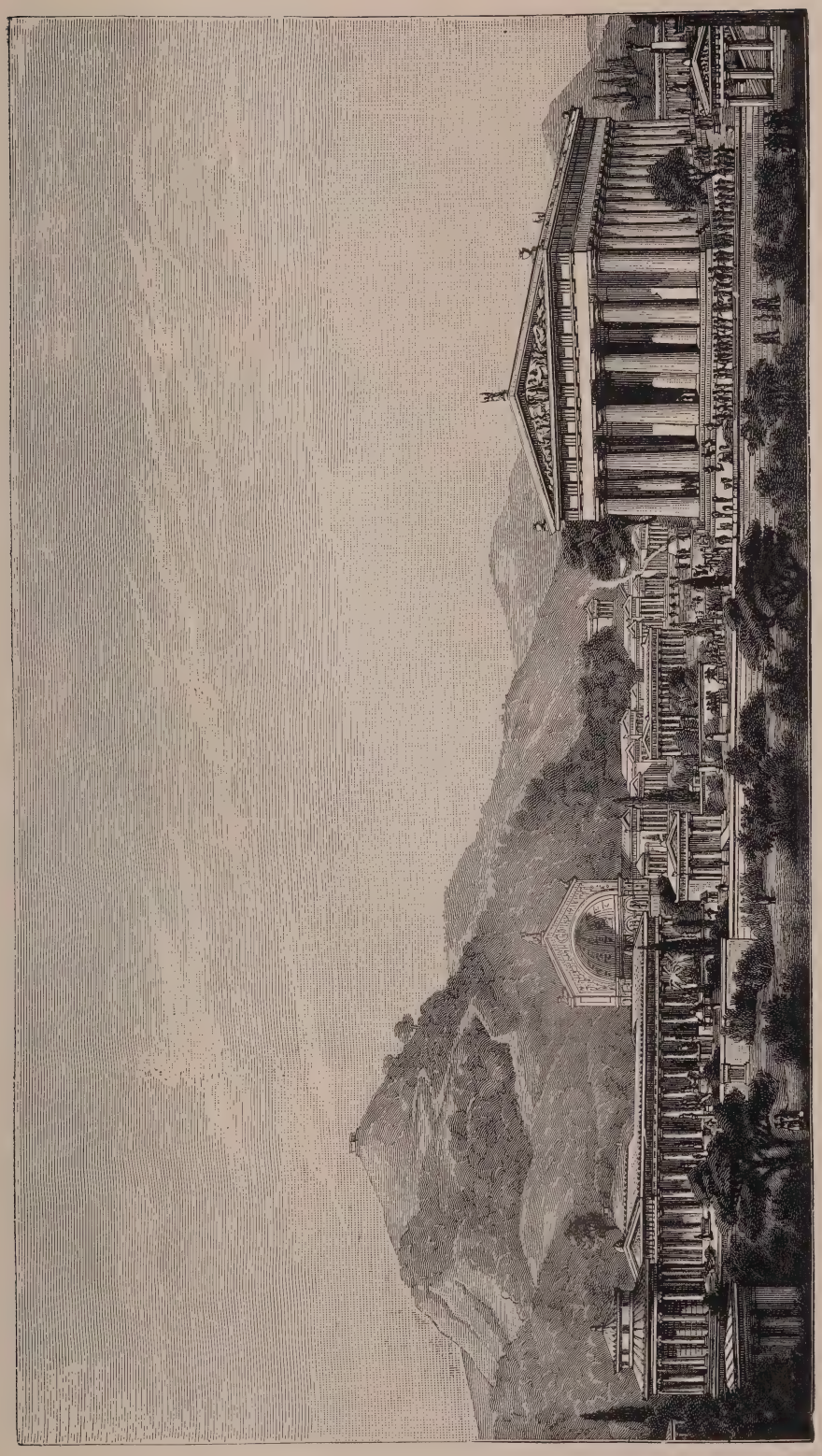


Fig. 359. VEDUTA RESTAURATA DEL SANTUARIO DI OLIMPIA (secondo Bohn).

Deidamia. Eurizione. Piritoo. Apollo.

Fig. 362. Centauromachia. Frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia.

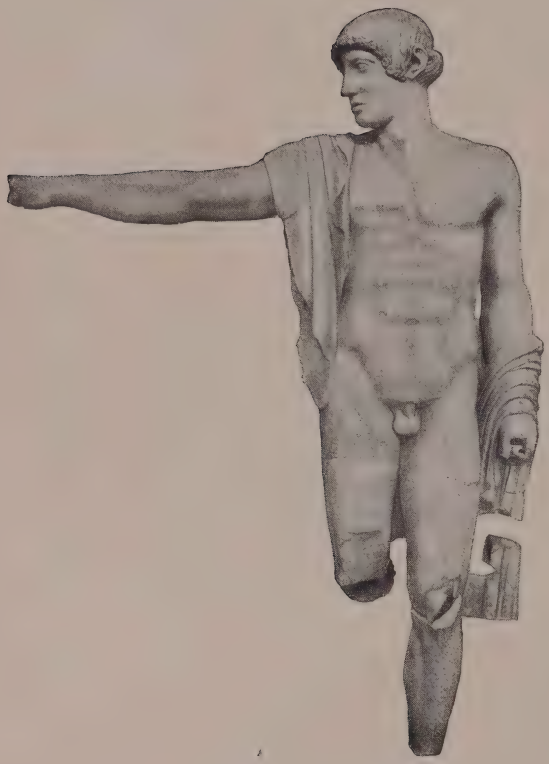
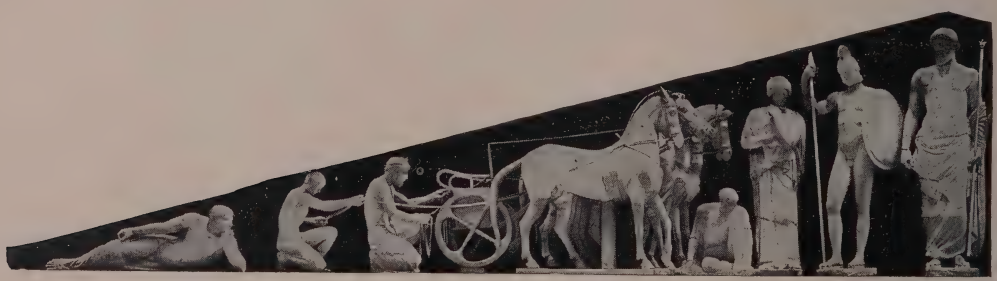


Fig. 363. Apollo dal frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia. (« Olympia »).

Fig. 360. Atlante porge ad Eracle i pomi delle Esperidi. Metopa dal tempio di Zeus in Olimpia. (« Olympia »).



« Alfeo ». Killas. Ippodamia. Pelope. Zeus.

Fig. 364. Preparazione della gara di corsa tra Pelope ed Enomao. Frontone orientale del tempio

Apollo. Teseo.

secondo la disposizione e la restaurazione di G. Treu. Marmo. Olimpia.

Fig. 361. Eracle e il Toro. Metopa dal tempio di Zeus in Olimpia. (Bruckmann).

Fig. 363. Vecchio pensieroso (parte superiore) dal frontone orientale del tempio di Zeus in Olimpia. (« Olympia »).

Zeus. Enomao. Sterope. Mirtilo. Vecchio pensieroso. « Cladeo ».

di Zeus in Olimpia, secondo la disposizione e la restaurazione di G. Treu. Marmo. Olimpia.

frontoni, come nella poesia pindarica il loro valore si rispecchiava sulle vittorie mitiche degli avi. Soltanto, a giudicare dallo stile delle sculture, dobbiamo datare queste e anche il tempio un po' più in alto come termine della scultura arcaica dorica.

Olimpia. — Il grandioso slancio politico favorì anche Olimpia e apportò all'« Altis » il completamento della sua decorazione artistica (fig. 358 e ss.). All' antico Heraion (H), alla tomba recinta di Pelope (P), alla terrazza dei « thesauroi » nel nord e al Bouleuterion (B) si aggiunse ora al sud il tempio di Zeus (Z), imponente per la colossalità dei suoi blocchi e per le sue proporzioni. Esso fu costruito in un calcare durissimo e fu completato al più tardi verso l'anno 456 a. C. Come architetto è nominato l'artista eleo Libon. Per la pianta il tempio di Zeus è simile a quello di Poseidonia (fig. 337), solamente esso ha 13 colonne sul lato lungo e ciascuna con 20 scanalature. Le navate laterali sono ancora assai strette. Le tracce di una suddivisione trasversale della navata mediana per mezzo di una balaustra dipendono dalla presenza della grande statua di Zeus (pag. 238-240) che fu collocata in appresso. Una ricca decorazione figurata nei due frontoni e nelle metope dei due vestiboli (le metope esterne erano senza rilievi) accresceva l'effetto dell'edificio che dominava tutta l'Altis come il Partenone l'Acropoli d'Atene.

Le varie sculture danno l'impressione di una maniera artistica omogenea; tra le metope e i frontoni non esiste alcuna differenza essenziale di stile. I rilievi delle metope, senza dubbio incastrate durante la costruzione, rappresentano le dodici fatiche di Eracle. Una delle metope meglio conservate (fig. 360) raffigura l'eroe nel momento in cui si fa porgere da Atlante i pomi delle Esperidi, mentre egli stesso sostiene sul capo la volta del cielo (visibile è solamente il cuscino di sostegno). Athena sta dietro Eracle e con gesto ingenuamente semplice cerca di alleggerirlo del gran peso. Un capolavoro di stile è la metopa del Toro (fig. 361), in cui il contrasto delle forze è giunto ad espressione oltremodo chiara per mezzo delle diagonali formate dal corpo dei due contendenti. La riproduzione del vigoroso nudo maschile, più carnoso che muscoloso, è eccellente, al contrario la trattazione dei vestiti rasenta ancora la severità arcaica, come anche le teste, pur nella nobile bellezza di forme, mancano di vita e nei capelli e nelle barbe lisce, affidate solamente alla colorazione, seguono tuttora l'antica maniera. Riguardo ai due frontoni una particolare difficoltà sta nel fatto che Pausania ci dà i nomi dei loro artisti. Ad Alkamenes, lo scolaro di Fidia, apparterrebbe il frontone occidentale (fig. 361), la lotta tra i Lapiti e i Centauri; tuttavia non vi concorda nè il tempo nè la maniera artistica di quel maestro, ed anche se si ammettesse un Alkamenes più antico, le opere che a questo si potrebbero presso a poco attribuire (fig. 453-454) rivelano tutt'altro stile. Il centro del frontone è occupato da una figura colossale, sicuramente Apollo (fig. 363). Ai due lati di questa figura in riposo, che stende solo la destra in atto di dominio e di protezione, ondeggia la lotta violenta. I Centauri hanno afferrato la sposa di Piritoo ed altre donne convenute alle nozze e si affrettano a trascinarle via. Invano le donne tentano di difendersi contro i rapitori. Ma ecco accorrono in aiuto i Lapiti, e innanzi a tutti Piritoo coll'amico Teseo, i quali o brandiscono l'accetta o conficcano la spada nel petto degli aggressori o cercano di soffocarli in una stretta. Così da ogni lato si formano tre gruppi distinti, mentre dagli angoli delle donne spaventate assistono alla lotta. Alcune delle figure sono lavorate solo nella parte esteriore, mentre la metà interna sparisce nella parete del frontone: esse

cioè mantengono anche in questo, oltre che nella natura dei movimenti che si svolgono tutti in un piano parallelo al fondo, la traccia evidente della derivazione dal rilievo. Con il rilievo difatti abbiamo visto iniziarsi la decorazione dei frontoni (frontoni arcaici dell'Acropoli, frontone dei Megaresi in Olimpia) e solo sviluppando la corporeità fino a distaccare completamente le figure dal fondo essa giunge alla statuaria (stadî intermedî: frontone del tesoro dei Sifnî (fig. 311), frontone del tempio arcaico di Apollo in Delfi (fig. 335)).

Come autore del frontone orientale (fig. 364) è nominato da Pausania, per un malinteso ben dimostrabile, Paionios di Mende nella Calcidica che noi apprenderemo a conoscere da un'altra delle sue creazioni (fig. 466). Il frontone ricorda il prototipo mitico dei giuochi olimpici: rappresenta cioè i preparativi per la corsa dei cocchi tra Pelope ed Enomao. Nel mezzo del frontone tra i due competitori, ma immaginato come invisibile, sta Zeus. Enomao, il principe del paese, che in atteggiamento sicuro pone la destra sul fianco e lo straniero Pelope che modestamente guarda a terra sono accompagnati dalle loro donne; vicino ad Enomao è Sterope sua moglie, vicino a Pelope Ippodamia, la figlia d' Enomao, che diverrà sua sposa se riuscirà vincitore della corsa. Seguono le quadrighe (in bronzo) dei due principi con i loro aurighi e servi che dal lato di Pelope sono affaccendati all'opera, da quello di Enomao sono in riposo e sembrano in parte prevedere con preoccupazione l'esito dell'agone (fig. 365). Gli angoli del frontone sono occupati da due uomini distesi, secondo una spiegazione antica ma contestabile, gli dèi fluviali Alfeo e Cladeo. Ben diversamente che negli Egineti la precisione di modellatura delle singole figure è avanzata sol di tanto quanto richiedeva lo scopo decorativo; ma veniva in aiuto delle statue la policromia. Le parti posteriori sono non lavorate. Sebbene i due frontoni mostrino nel lato orientale una rigidezza quasi arcaica, nel lato occidentale una vivezza sbrigliata, essi appartengono tuttavia ad un'unica scuola artistica. Ambedue le volte, come in Egina, il frontone si divide in due ali, ma esse qui, specialmente nel frontone orientale, sono meglio costituite in un insieme. La differenza dei due frontoni dipende dalla natura del soggetto diverso: nell'uno vi è trepidazione dinanzi ad un avvenimento decisivo, nell'altro la confusione di un lotta ardente, ed è proprio di un' arte ancora impacciata l'esagerazione tanto nel riposo quanto nel movimento (pag. 160). Ma questa differenza non si estende all'esecuzione che è perfettamente analoga. A quale scuola appartengano le sculture di Olimpia è questione ancora discussa; un'arte greco-settentrionale dipendente dalla ionica, l'arte argiva, l'arte dell' occidente greco, quella ionica di Paro, anzi propriamente il compagno di Fidia, il pario Kolotes, si sono successivamente affacciati alla mente degli storici dell'arte. La cosa più semplice sembra quella di ammettere una scuola artistica indigena dell'Elide: noi conosciamo infatti un artista eleo Kalon.

Comunque ciò sia, è sicuro che noi possediamo della medesima scuola alcune altre opere, ad esempio, la così detta Hestia Giustiniani che mostra la più grande somiglianza con la Sterope del frontone orientale di Olimpia. La rigidezza dello stile arcaico appare qui attenuata in una serietà dignitosa, e l'artificioso, si osservi l'acconciatura dei capelli, sembra riavvicinarsi ad una certa grazia naturale; da tutta la figura emana un'aureola di solennità e compostezza. Si rassomigliano ad essa alcune figure femminili in bronzo di Ercolano.

La spontanea freschezza che è propria delle sculture peloponnesie si trova con

Fig. 366. Fanciulla che prende lo slancio per la corsa. Marmo. Vaticano.

Fig. 367. Rilievo funerario. Marmo. Vaticano. (Restaurazione dello Studniczka).

Fig. 368. Eros Soranzo. Marmo. Pietroburgo.

un simile linguaggio di forme in alcune opere alquanto più recenti che o sicuramente o verosimilmente debbono riportarsi al Peloponneso. Ciò può dirsi della « Corridrice » del Vaticano, straordinariamente graziosa, la quale per il costume e per il motivo sembra accennare alle gare di corsa della festa di Hera in Olimpia (fig. 366). Ripetuta in statue e rilievi è la così detta « Penelope » dello stesso Museo, una figura funeraria, dai tratti delicati di una malinconia riservata (fig. 367). La « Corridrice » trova un bel riscontro in una statua di Eros di Pietroburgo (fig. 368). Il giovane dai capelli lunghi, provvisto una volta di grandi ali, offre col suo sguardo alzato la pura immagine di un Eros dorico assai lontano dai fanciulletti alati dell'arte posteriore; probabilmente teneva nella sinistra un ramo o una benda. Molto più popolare è il così detto « Spinario » del Museo Capitolino, forse un giovane corridore che non curandosi della spina ha ottenuto la vittoria nella corsa, ma che ora è tutto intento a liberarsi della causa del dolore. Accanto a tratti arcaici nel viso e nei capelli v'è una viva rappresentazione del rilassamento dei muscoli pettorali che già preannunzia le figure lisippee. Anche la composizione che non si limita più ad una sola veduta principale precorre i tempi. Queste caratteristiche, poichè si ha il

medesimo soggetto in sculture ellenistiche, hanno fatto pensare che lo « Spinario » capitolino sia una traduzione in uno stile accademico di un motivo di genere di tempi più tardi.

L' « Altis » di Olimpia, come anche il recinto sacro di Delfi, ricevette del resto in questo periodo il suo carattere particolare dalla grande quantità di statue in bronzo di vincitori che insieme ad altri doni circondavano i templi. Per tutti i bronzisti dorici era un onore lavorare per i vincitori olimpici o pitici, ma innanzi a tutti stavano gli artisti di Argo e di Egina: là Hageladas, Aristomedon, Glaukos e Dionysios (a questa scuola può appartenere lo Zeus di Monaco, un'opera di grande stile la cui origine altri cercano in Sicilia), qui Onatas, Glaukias, Simon, Theopropos. Ai Peloponnesî si accompagnavano Mirone e Kalamis, Pitagora di Reggio ed alcuni altri scultori dell'Occidente, ma in complesso anche i vincitori principali della Sicilia e della Magna Grecia si rivolgevano piuttosto agli artisti peloponnesî per glorificare le loro vittorie. Una meravigliosa opera originale, parte di una quadriga, si è conservata nell'Auriga di bronzo trovato in Delfi (fig. 369). Le lunghe pieghe parallele del vestito danno alla figura una solenne stabilità di posa e lo sguardo quasi fisso del viso giovanile mostra che in esso tutto è tensione frenata. Il monumento onorario al quale apparteneva la figura fu da principio attribuito ai principi siracusani o ad Anaxilas di Reggio e ne fu conseguentemente considerato Pitagora di Reggio (vedi sotto) come l'artista. Maggior diritto sull' opera sembra averlo l' artista cretese Amphion di Cnosso, uscito dalla scuola costituita da Kritios (pag. 198), il quale lavorò una quadriga per Arkesilas IV di Cirene. Ma recentemente si è fatto di nuovo il nome dei principi siracusani come i dedicatori dell' opera e propriamente di Gelone, il quale potrebbe essersi servito dell'artista egineta Glaukias.

Fig. 369. Auriga di Delfi. Bronzo. Delfi. (Mon. Piot).

Magna Grecia e Sicilia. Pitagora. — La coscienza della propria grandezza in quest'epoca trova in Sicilia la sua espressione più significativa nell'inizio del tempio colossale di Zeus Olimpio in Agrigento (fig. 370), una città fiorentissima, nella

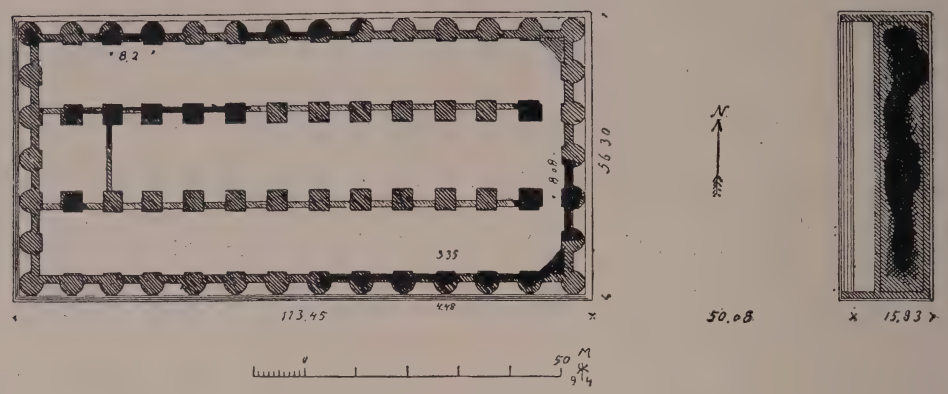


Fig. 370. Il tempio di Zeus in Agrigento col suo altare. (Koldewey-Puchstein).

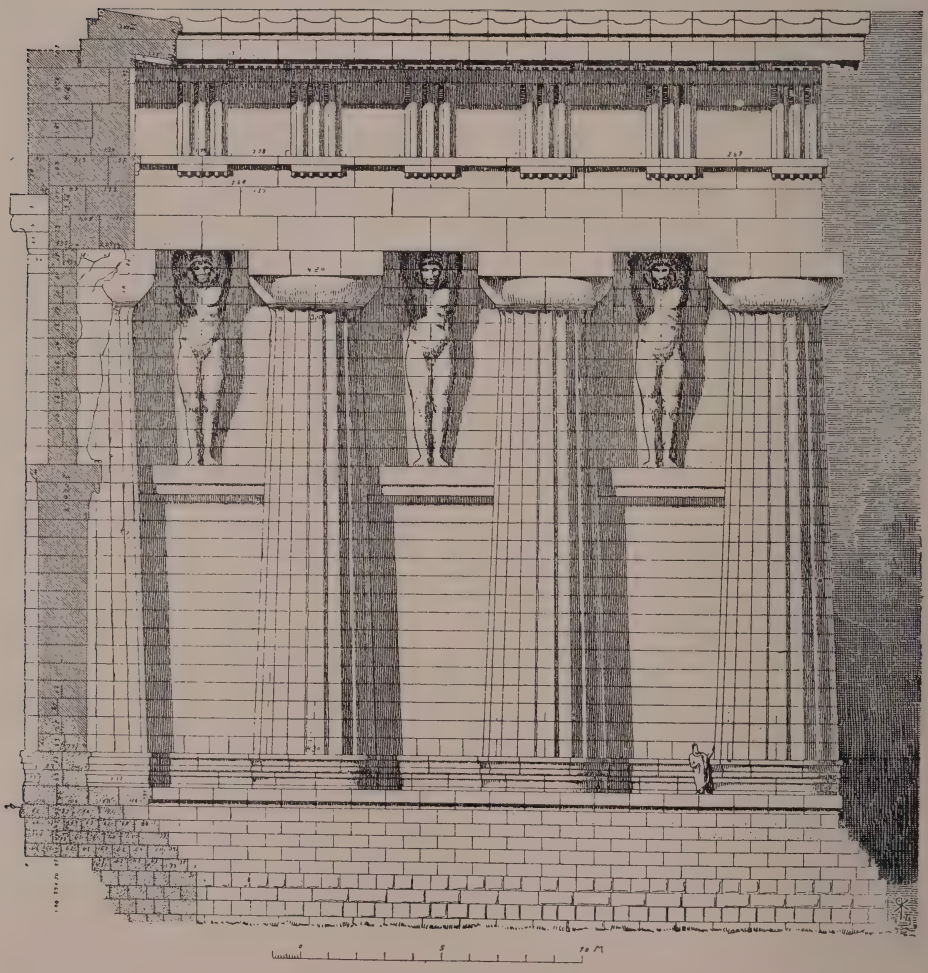


Fig. 371. Dal tempio di Zeus in Agrigento. (Koldewey-Puchstein).

quale ad esempio il palazzo di Tellias poteva offrire alloggio a cinquecento cavalieri e aveva cantine per più di mille ettolitri di vino. Il tempio di Zeus fu cominciato da Terone subito dopo la grande vittoria sui Cartaginesi presso Imera (480) e fu costruito con l'aiuto dei prigionieri di guerra. Le enormi proporzioni (più di 100 m. di lunghezza) e la natura povera del materiale condussero ad innalzare invece del colonnato aperto una parete chiusa dalla quale sporgevano esteriormente delle grandiose mezze colonne e internamente dei pilastri. La parte inferiore della parete (come nel tempio F di Selinunte, pag. 138) aveva l'aspetto di una barriera sporgente, sul cui largo davanzale degli atlanti (fig. 371) e delle cariatidi di m. 7.65 d'altezza sorreggevano l'epistilio. Anche la cella differiva nel suo piano chiuso da qualsiasi forma comune. Il tempio era giunto già sino ai frontoni (Gigantomachia e Presa di Troia), ma, come alcuni degli altri templi siciliani (ad es. il tempio di Apollo in Selinunte, fig. 306), non fu mai portato a termine; i successi dei Cartaginesi alla fine del secolo portarono alla rovina anche Agrigento (409).

Documento più espressivo dei Giganti d'Agrigento sono per la scultura siciliana di questo periodo quattro metope dell'Heraion di Selinunte (E, pag. 185). Esse sono in calcare, ma le parti nude delle figure femminili secondo il principio della pittura a figure nere (pag. 176) sono lavorate a parte in marmo ed il tutto era rialzato dalla policromia (fig. 372). Le scene si

Fig. 372 Metope dell'Heraion di Selinunte. Calcare e Marmo. Palermo.

Eracle e l'Amazone — Zeus e Hera — Artemide e Atteone — Athena e un Gigante

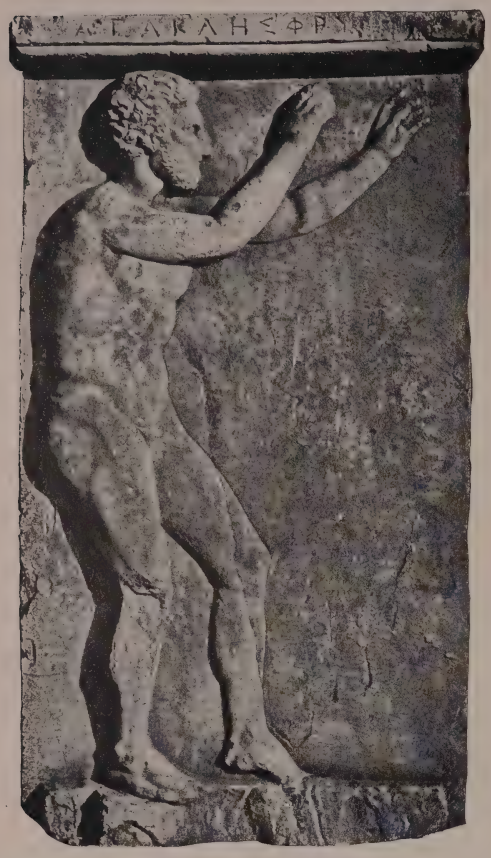


Fig. 373. Rilievo funerario del pancraziaste Agakles. Marmo. Atene. (Conze).

presentano in maniera semplice e schietta che ricorda talvolta le sculture d' Olimpia (ad esempio Zeus che ammira la bellezza di Hera). Sebbene qua e là si ritrovi ancora un'eco dell'arcaismo, i rilievi rappresentano l'ultimo stadio nello sviluppo della scultura selinuntina.

Mentre, ad eccezione del pittore Damophilos di Imera, nessun nome d'artista ci è tramandato per la Sicilia, qualche cosa di più sappiamo per l' Italia meridionale dove dinastie e popolo gareggiavano con la Sicilia nella passione per gli agoni ginnastici e le corse dei cavalli (cfr. pag. 184). Specialmente in Reggio, sul lato continentale dello stretto, si coltivava tanto la pittura (Sillax) quanto la fusione in bronzo (Klearchos, pag. 162). A Reggio richiama anche il più celebre nome di artista occidentale, quello di Pitagora, che al pari del suo più antico omonimo, il filosofo, proveniva dall' isola ionica di Samo ed aveva emigrato verso le coste dell' Italia meridionale allora fiorenti. In Reggio egli trovò la sua nuova patria, ma la cerchia della sua attività (le sue date vanno presso a poco dal 480 al 450) non si limitava in alcun modo soltanto alla Magna Grecia e alla Sicilia, giacchè egli gareggiava con i più celebri bronzisti del suo tempo per le statue dei vincitori in Olimpia e in Delfi, e riceveva incarichi da tutte le parti e dai vincitori in ogni genere di agoni. Particolarmente celebre accanto alla sua statua del vincitore Leontiskos (457) era la figura anche superiore di un pancraziaste dedicata in Delfi ; noi dobbiamo immaginarcelo in quella posizione tipica per questo genere misto di lotta e pugilato che ci presenta una stele funeraria attica (fig. 373). La tensione di tutto il corpo nel movimento, lo sporgere tasteggiante delle braccia e del piede sinistro ricordano vivamente il Filottete ferito del medesimo artista, i cui dolori contraevano tutto il corpo (fig. 374). Anche l'Apollo che saetta il serpente Pitone, opera che Pitagora creò per Crotone (fig. 375, il tripode è l'insegna monetaria di Crotone), offre una posizione che sta tra il riposo e il movimento, e che diventò tipica per gli arcieri. Appunto in questi motivi di equilibrio, che lo avvicinano al suo contemporaneo e rivale Mirone (pag. 214), Pitagora rivelava quella ricerca del movimento ritmico che i critici d'arte elogiavano come

Fig. 374. Filottete. Gemma.

Fig. 375. Apollo che uccide il Pitone. Moneta di Crotone. (Gardner).

sua caratteristica particolare. Pitagora sembra che abbia spezzato il parallelismo di posizione (pag. 160) fino allora predominante nella scultura libera. Di fronte alle figure più antiche, per lo più in riposo, egli sapeva, come mostrano gli esempî citati, sviluppare in tutte le sue conseguenze un determinato motivo di movimento conservandone il ritmo; questo doveva anche trovarsi nel suo Perseo. Ma oltre a ciò si lodava Pitagora per le proporzioni delle sue figure dove non era inferiore a Policleto (pag. 251): si potrebbe pensare alle speculazioni aritmetiche del suo omonimo per il quale tutti i corpi erano la resultante di rapporti numerici. Infine Pitagora era apprezzato per l'accuratezza anatomica delle sue figure, specialmente per la riproduzione dei muscoli, delle vene ed anche dei capelli, tratti che ritornano anche presso altri scultori di questo periodo di transizione, ma che, come sembra,

Fig. 376 a. Moneta di Sibari. (Head).

Fig. 376 b. Moneta di Nasso, Sicilia. (Head).

Fig. 376 c. Damareteion di Siracusa. (Head).

furono dai critici d'arte notati per la prima volta nelle sue opere. Purtroppo manca ancora la sicura attribuzione di una statua la quale ci offra di questo artista innovatore un' immagine precisa.

Una posizione importante prende già in questo periodo l'Occidente greco nella coniazione delle monete. Delle monete antiche come i « numi incusi » di Sibari (distrutta nel 510, fig. 376 a) presentano ancora nel rovescio il rilievo ad incavo. Monete d'argento della sicula Nasso (fig. 376 b) uniscono i tratti grossi e sensuali di Dioniso all' immagine precisa di un Sileno seduto a terra. Un sentimento più delicato parla della moneta siracusana (fig. 376 c), che offre nella parte anteriore i leggiadri tratti arcaici della dea della vittoria coronata e circondata di delfini, mentre il rovescio accenna ad una vittoria olimpica di Gelone del 488. La moneta inusitatamente grande (damareteion, dieci dramme) glorifica la vittoria di Imera (480, pag. 209). E così tanto degli avvenimenti del tempo quanto dei grandi agoni nazionali risuona l'eco in questo campo dell'arte minore.

Atene. Kalamis. — Atene dopo la fondamentale distruzione per opera dei Persiani (479) fu ricostruita in fretta secondo l'antico piano con strade strette e

tortuose e con case disadorne. Ma dopo pochi anni Cimone e i suoi amici cominciarono ad abbellire la città. Il mercato fu, secondo la maniera ionica, circondato di portici e piantato di platani, e dinanzi alla porta principale, il Dipylon, fu disposto il giardino dell'Accademia. Alcuni templi come l'Anakeion (tempio dei Dioscuri) furono rialzati, altri nuovi ne furono costruiti, ad esempio il tempio di Artemide Eukleia in onore della battaglia di Maratona e il Theseion per ricevere le ossa del nuovo eroe nazionale Teseo, mandate a prendere nel 475 a Sciro. Tutti questi luoghi ed edifici non mancavano di decorazione scultoria: così apparve debito d'onore rimpiazzare subito le statue rubate dei Tirannicidi (477) con un nuovo gruppo di Kritios e Nesiotes (pag. 195). Hegias (pag. 198) era occupato a provvedere di statue i nuovi templi (Dioscuri con i figli per l'Anakeion, Athena e Neottolemo per il Theseion).

Fra i grandi scultori dell'età di Cimone occupa un posto preminente accanto a Pitagora e a Mirone (pag. 214) Kalamis. Incerta è la sua origine, probabilmente era Beota, e fu artista straordinariamente attivo e versatile. Il suo materiale favorito era il bronzo, ma lavorava talvolta anche in marmo e nella tecnica crisele-fantina. Egli prendeva presso gli antichi storici dell'arte un posto intermedio tra Kanachos, Kalon, Hegias da una parte e Mirone dall'altra; le sue statue in bronzo valevano come meno rigide di quelle degli artisti nominati per primi ma non erano così libere come quelle mironiane. Ad un rapporto di scuola di Kalamis con l'egineta Onatas (pag. 198) sembrano accennare due suoi cavalli da corsa con giovani cavalieri, i quali completavano uno per lato una quadriga di Ierone in Olimpia (verso il 466), opera di Onatas. Kalamis acquistò soprattutto particolar fama per i suoi cavalli: per una delle sue quadrighe avrebbe creato l'auriga Prassitele, probabilmente il vecchio (pag. 258). In Olimpia una schiera di fanciulli oranti che stavano sulle mura dell'Alti (fig. 359) celebrava una vittoria degli Agrigentini. Inoltre Kalamis era celebre per le immagini di divinità. Per Pindaro creò una immagine di Zeus Ammon. Ma egli amava particolarmente dèi giovanili (Ermete con l'ariete sulle spalle e Dioniso in Tanagra, Asclepio in Sicione) e tra questi la sua fama si ricollegava particolarmente a statue di Apollo: un Apollo « Alexikakos » (difensore del male) in Atene (se questo si riferiva alla difesa dal pericolo persiano), e un Apollo alto m. 13.50 lavorato per Apollonia sul Ponto, ma che divenne celebre solo in Roma, dove Lucullo lo aveva trasportato di là nel 72. Questa celebrità riguardava la maestria tecnica e la sua collocazione sul Campidoglio; d'altra parte il colosso con l'arco e un ramo d'alloro nelle mani conservava la posizione che era propria delle statue più antiche degli dèi. Finalmente anche le figure femminili di Kalamis godevano di gran fama. Un'Alcmene assai pregiata ed un' Ermione, celebri eroine, stavano in Delfi, una Nike senz'ali in Olimpia, un'Afrodite, dono votivo di Kallias, sull'Acropoli ateniese. Se la Sosandra, a quel che si è voluto dimostrare un ritratto di donna velata, sulla stessa Acropoli appartenga a questo Kalamis o ad un omonimo più giovane del IV secolo è cosa ancora discussa. In ogni caso si riferiscono alle sue figure femminili in prima linea le lodi di finezza e di grazia che venivano tributate a Kalamis dalla critica antica.

La nobile austerità di questa grande epoca si rispecchia in una grande serie di statue d'Apollo, del dio soccorrevole, che nei momenti di necessità aveva offerto la sua protezione contro il male. Una statua in bronzo di Pompei (fig. 377) che

portava una volta la lira, sembra di origine peloponnesia, ed è notevole per il delicato trapasso delle linee e per il distacco delle gambe. L' austerità è ancor maggiore nel così detto Apollo dall'Omphalos, trovato nel Teatro ateniese, di cui tra le altre si ha una copia inferiore ma meglio conservata in Londra (fig. 378). I capelli che ricoprono la fronte ricordano l'« Hestia Giustiniani », la « Corridrice » (fig. 366) e la così detta Penelope (fig. 367), e alle due prime richiama anche la rigida severità dell'espressione. Poichè il luogo di ritrovamento dell'esemplare migliore sembra parlare in favore dell'origine ateniese, questo tipo celebre e assai diffuso ha fatto pensare, tuttavia non a ragione, all'Apollo « Alexikakos » di Kalamis. I lunghi boccoli

Fig. 377. Apollo (originariamente colla lira) da Pompei. Bronzo. Napoli.

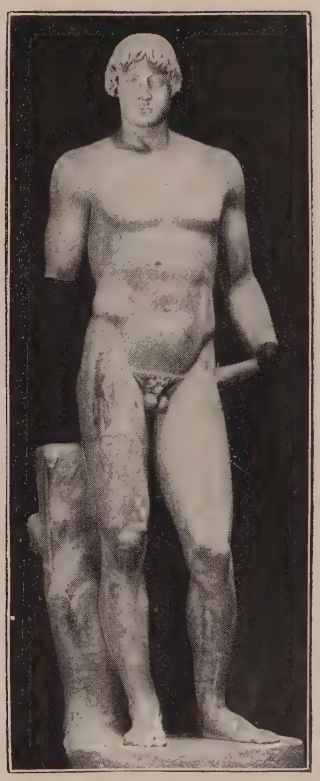


Fig. 378. Apollo Choiseul. Marmo. Mus. Brit.

dell'antica maniera sono conservati da due altri tipi, il così detto Apollo di Mantova (un' altra copia in Parigi) e l'Apollo di Kassel (fig. 379); ambedue danno al dio delle forme più vigorose e conducono questo stile alla perfezione per la nobiltà del portamento e per la dignitosa riservatezza dell'espressione. Il culmine di questa rappresentazione della figura d'Apollo è segnato dal così detto Apollo delle Terme (fig. 380) messo insieme con molti frammenti tratti dal Tevere. Il bel capo reclinato, i boccoli che ricadono liberamente sul collo, il dorso vigoroso squisitamente modellato spiegano come si sia potuto attribuire questo tipo al giovane Fidia (pag. 225). Certamente è cosa difficile ascrivere a determinati autori o anche a scuole artistiche tutte queste opere affini, per le quali le testimonianze letterarie sono troppo indeterminate o mancano del tutto.

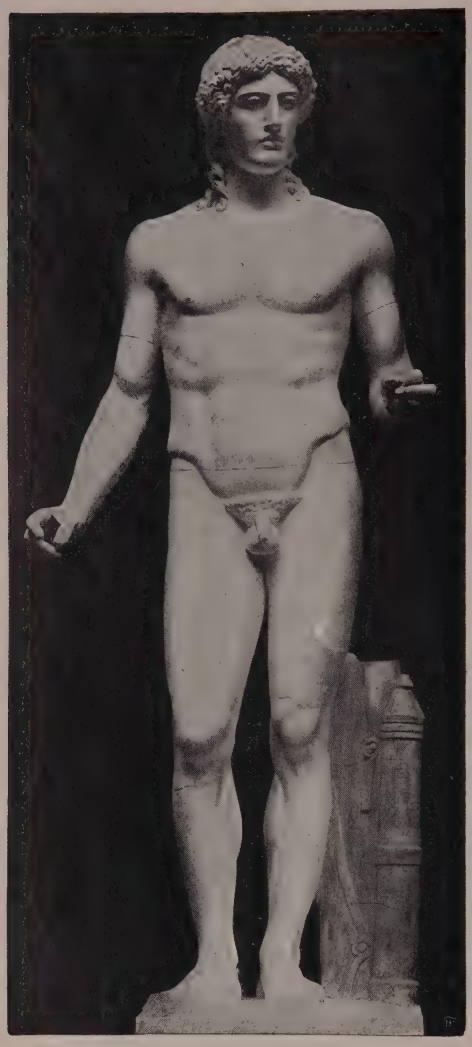


Fig. 379. Apollo (braccia restaurate). Marmo. Kassel.

Mirone. — Maggiore di Kalamis fu Mirone di Eleutere, artista mezzo attico, forse scolaro di Hageladas (pag. 193). Egli fu colui che portò a compimento l'indirizzo dorico nell'arte attica. Come i Peloponnesî egli lavorava regolarmente in bronzo. Delle sue opere non possiamo additare in copie la piccola vacca, celebre per la sua viva naturalezza. Per la maggior parte le sue creazioni sono il riflesso ideale della ginnastica, sono la rappresentazione di sforzi energici e di movimenti

Fig. 380. Apollo del Tevere. Marmo. Roma. Mus. delle Terme.

istantanei. Paragonabile in molti punti a Pitagora, in alcuni inferiore a lui (pag. 210). Mirone lo superava per la vivezza e per l'audacia delle posizioni. Vale come suo capolavoro il Discobolo che è conservato da più copie in marmo (fig. 381). Il giovane atleta è rappresentato nel momento in cui egli dopo aver sollevato con la destra il pesante disco è sul punto di lanciarlo. Egli volge indietro il capo per seguire il vigoroso movimento del braccio destro; il corpo è chinato in avanti e si scansa alquanto verso sinistra per dare via libera al disco; la mano sinistra poggia sul ginocchio della gamba fortemente piantata al suolo, mentre l'altra disciolta sfiora il terreno. Una tale azione che richiede il massimo della tensione può durare solo un istante: questo istante Mirone ha fissato nella statuaria. L'arditezza del movimento, il « distorto », secondo l'espressione di un antico giudizio, risalta assai bene se si guarda il corpo non soltanto dalla veduta principale trattata a mo' di rilievo, ma dai lati stretti. La migliore copia è la statua nel palazzo Lancellotti,

Fig. 381. Discobolo di Mirone. Statua del Mus. Brit. restaurata colla testa Massimi. (Da un gesso del Museo di Strasburgo).

Fig. 382. Discobolo di Mirone, da Castel Porziano. Marmo. Roma. Mus. delle Terme. (Rizzo).

prima Massimi, ma con essa contende ora per finezza di lavoro un'altra tornata recentemente alla luce da Castel Porziano (fig. 382). Purtroppo quest'ultima, per quanto dia preziose indicazioni sulla posizione del braccio sinistro, è acefala. Invece la copia Massimi ha conservato la testa e presenta la differenza caratteristica per l'arte di Mirone tra il prospetto e il profilo; quello appare duro nelle forme e chiuso nell'espressione, mentre questo (fig. 383) rivela una grandissima delicatezza di forme ed energia. Anche il profilo del cranio è caratteristico nell'arte di Mirone, lungo, con l'occipite fortemente sporgente e una forte rientranza alla nuca. Non meno celebre era la statua del corridore Ladas (476) poggiato su un piede nella più grande tensione del movimento e del respiro: un motivo che è solo possibile in bronzo. La copia di un'altra celebre opera in bronzo mironiana è offerta da una statua in marmo del Laterano malamente restaurata come un satiro danzante (fig. 384). Essa rappresenta il sileno Marsia nel momento in cui egli ha visto il doppio flauto gettato via da Athena e si arresta sotto lo sguardo mi-

Fig. 383. Testa del Discobolo Massimi. Marmo. Roma. Pal. Lancellotti. (Festschr. Benndorf).

naccioso della dea, nello slancio che aveva fatto per raccoglierlo. Nella rappresentazione di questo contrasto si rivela il carattere mironiano. La statua apparteneva ad un gruppo nel quale Athena e Marsia erano collocati l'una accanto all'altro. Moderne ricerche hanno permesso, sembra, d'identificare la statua della dea (fig. 385), tranquilla, severa ed imperiosa, e contrastante colla rigida linea perpendicolare del suo corpo e colla torsione brusca della sua testa alla linea obliqua e al movimento sciolto della figura di Marsia. Altri gruppi con simili contrasti furono proprî di Mirone (Eretteo ed Eumolpo). Noi possiamo riconoscere per ora solo questo lato ma particolarmente espressivo della sua arte, per il quale egli è posto

Fig. 385. Athena di Mirone. Marmo. Francoforte. (Pollak).

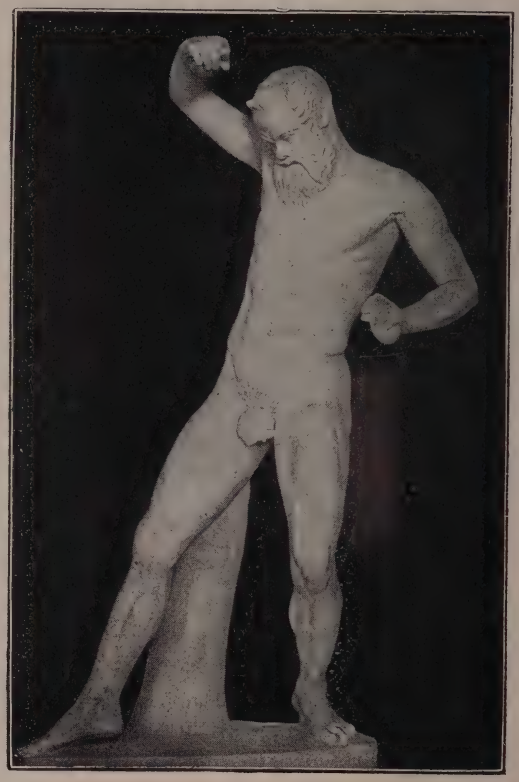


Fig. 384. Marsia di Mirone (braccia erratamente restaurate). Marmo. Laterano.

tra i maggiori che abbiano contribuito alla rappresentazione perfetta del corpo umano. Agli antichi critici egli, a confronto dei primitivi, sembrava aver accresciuto la verità naturale, e le sue proporzioni snelle erano considerate nell'età posteriore come una superiorità della sua arte su quella di Policleto (pag. 251). Ma per quanto le sue creazioni esprimessero la vita si cercava invano in esse un'espressione intellettuale e faceva contrasto anche la trattazione arcaica dei capelli aderenti al cranio. Delle statue di divinità di Mirone (in Orcomeno, Samo, Efeso) non possiamo additare alcuna con sicurezza. Sembra singolare che questo artista, per quanto noi sappiamo, straordinariamente attivo, non abbia partecipato agl' incarichi di opere pubbliche di Atene; le sue numerose statue di vincitori rappresentavano esclusivamente dei Peloponnesî. Al contrario egli educò una scuola che al tempo pericleo lavorava ancora

nell' indirizzo del maestro (pag. 248). Se proprio alla sua scuola appartenga il maestro di un gruppo di statue rappresentanti la strage dei Niobidi, che decoravano certo in origine il frontone di un tempio greco e che passarono nell'antichità ad adornare i Giardini di Sallustio in Roma, donde sono tornate alla luce, è cosa che può essere messa in dubbio, ma nelle due statue conservate a Copenaghen (un Niobide disteso e una Niobide fuggente) e in quella conservata ora in Roma, una Niobide ferita (fig. 386), parla lo spirito mironiano, la ricerca dell'equilibrio nell'attimo. Si osservi con quanta naturalezza in quest'ultima figura sia stata afferrata l'istantaneità della posizione e come abilmente l'artista abbia saputo trarre partito dal mantello cadente per darle tecnicamente un punto di appoggio.

Fig. 386. Niobide che cade ferita, dai Giardini di Sallustio. Marmo. Roma. Banca Commerciale.

Polignoto e la scuola pittorica elladica. — Per quanto importanti fossero le creazioni di Atene nel campo della scultura, esse furono tuttavia eclissate dalla pittura, la quale anche nell'età di Cimone ebbe la parte maggiore nelle opere pubbliche. Qui occupava il campo un artista innovatore. Polignoto, il figlio di Aglaophon, proveniva da una famiglia di artisti dell' isola di Taso che, colonizzata una volta da Paro, apparteneva al gruppo più settentrionale delle colonie ioniche. Senza dubbio anche Polignoto aveva ricevuto le sue ispirazioni dal lato ionico; là fioriva da tempo antichissimo la pittura (pag. 153 e ss.) e si era già provata in grandi composizioni (pag. 154). Prima che la sua isola patria fosse stata conquistata da Cimone (463) Polignoto si era trasferito in Atene, forse per invito di Cimone stesso, allorchè questi aveva occupato Sciro e la costa tracia (475) e aveva stabilito il culto di Teseo in Atene. Polignoto ebbe incarichi di molti lavori che condivise spesso con altri. In Platea egli dipinse insieme con Onasias, probabilmente Beota, il tempio di Athena Areia innalzato col bottino della battaglia (479): Polignoto rappresentò, alludendo alla liberazione della Grecia dai Persiani, l'uccisione dei Proci per opera di Ulisse (cfr. fig. 387), Onasias i Sette contro Tebe. Polignoto lavorò anche nella vicina Tespie. In Atene, nel decennio 470-460, egli adornava insieme col suo compagno ionico Mikon tra l'altro il tempio dei Dioscuri e il nuovo santuario di Teseo con scene della vita di questi eroi; nel primo, oltre al ratto delle Leucippidi, erano rappresentati anche gli Argonauti e a questa pittura si ricollega forse la scena espressiva di un vaso attico (fig. 388), se tuttavia non deve essere interpretata diversamente, come un episodio leggendario della battaglia di Maratona, mentre un altro vaso (fig. 389) nel quale Teseo è disceso nel mare per

provare che è figlio di Poseidon richiama una pittura del tempio di Teseo. Ambedue gli artisti ai quali si aggiungeva ora l'ateniese Panainos, fratello di Fidia, ricevettero verso il 460 l'onorifico incarico di trasformare in un portico variopinto (« Poikile Stoa ») il portico innalzato sul mercato dal cognato di Cimone, Peisianax; la lotta di Teseo e delle Amazoni opera di Mikon, la distruzione di Troia opera di Polignoto, la popolare battaglia di Maratona opera di Mikon e di Panainos, quest'ultima piena di tratti caratteristici e di personaggi storici, costituivano una trilogia

Fig. 387. Ulisse uccide i Proci. Skyphos attico. Berlino. (Mon. dell'Ist.).

delle imprese gloriose attiche contro i Barbari, alle quali si aggiungeva una vittoria minore contemporanea di Atene e degli Argivi sopra Sparta presso Oinoe. Gli Ateniesi riconoscenti donarono all'artista tasio, che non aveva voluto compenso per i suoi quadri, la cittadinanza onoraria Debbono ricordarsi come sue opere anche Achille tra le figlie di Licomede e Ulisse con Nausicaa e le sue compagne. Nel modo più dettagliato noi conosciamo i due grandi quadri che Polignoto da solo, all'incirca nel decennio 450-440, eseguì in Delfi per la « Lesche » degli Cnidî, un edificio oblungo costituito da un cortile circondato di portici (fig. 333). A sinistra e a destra dell'ingresso e precisamente distribuite su tre pareti adiacenti erano

ig. 388. Eracle rimprovera gli Argonauti per la loro inerzia a Lemno.
Parte di una scena di un cratere d'Orvieto. Parigi. (Mon. dell' Ist.).

Fig. 389. Teseo scende nel mare dinanzi a Poseidon ed Anfitrite.
Parte anteriore di un cratere di Bologna. (Mon. dell' Ist.).

rappresentate la presa di Troia e la discesa di Ulisse nell'Ade in grandi quadri ricchi di pensiero e di figure, i quali si ricollegavano all'epopea omerica. Per completare la caratteristica si osservi ancora che Polignoto e Mikon erano anche degli scultori così come Pitagora e Fidia erano anche dei pittori.

Questa scuola pittorica, la quale per contrapposizione all'Asia Minore e al Peloponneso fu qualificata come elladica e più tardi anche come attica, si esercitava esclusivamente in grandi pitture parietali, quindi era in stretto rapporto coll'architettura. Questi artisti eseguivano le loro opere su un fondo chiaro con i quattro colori tradizionali (nero, bianco, rosso, giallo), ma sapevano arricchirli per mezzo di mescolanze e sapevano adoperarli caratteristicamente con l'aggiunta di alcuni altri colori (bleu, verde) per i dettagli. Il chiaroscuro era sconosciuto, quindi quest'arte era una specie di disegno dipinto; noi possiamo farci un'idea approssimativa dell'effetto di tali opere per mezzo dei vasi attici a fondo bianco le cui pitture sono trattate talvolta a semplici contorni (fig. 390), talvolta a piani colorati. Questi mezzi modesti che corrispondono alla tecnica dell'affresco rendevano possibile tuttavia una caratterizzazione precisa, specialmente essendo le figure grandi al naturale. I grandi piani delle pareti invitavano ad un genere di composizione in più serie di figure a diversa altezza; perciò Polignoto poneva volentieri le sue scene su un terreno ondulato, le cui linee variate permettevano che alcune figure apparissero visibili solo parzialmente (fig. 389). Polignoto era lodato per un disegno severo, gradevole e pieno d'espressione, inoltre per quella idealità, così elogiata da Aristotele, di cui erano improntati i singoli caratteri, cioè per l'« ethos » che emanava dalle sue figure: si pensi allo spirito della tragedia quale appunto veniva trattata allora dal vecchio Eschilo e dal giovane Sofocle. In fine Polignoto sapeva unire gran numero di figure in composizioni bene ordinate ed espressive che lasciavano talvolta riconoscere una libera simmetria, talvolta facevano cogliere dei sottili rapporti dei singoli gruppi, talvolta rendevano palese un chiaro progresso dell'azione. In complesso in Polignoto le situazioni e i caratteri prevalevano sull'azione, la quale preponderava invece nella battaglia di Maratona come motivo contemporaneo. Un nobile contenuto, per lo più tratto dalla mitologia eroica, nella « Nekyia » sotto l'ispirazione dei « Misterî » allora fiorenti, si accompagnava in lui ad una rappresentazione delle forme grandiosa e precisa. Quest'unione lo poneva al di sopra di tutti gli altri pittori contemporanei, ad esempio dello ionio Dionysios di Colofone che lavorava egualmente in Atene, ma le cui figure, per quanto tutto fosse in esse ben dipinto, non s'innalzavano al di sopra della realtà e apparivano

Fig. 390. Oinochoe attica con disegno su fondo bianco. Mus. Brit. (Newton).

dure. Si potrebbe ritrovare il suo carattere nella coppa di Sosias nel Museo di Berlino.

Polignoto è il rappresentante più ideale dell'età di Cimone nel campo dell'arte. Egli prese tra i pittori di quel tempo una posizione quale di poi occupò tra gli scultori Fidia che senza dubbio sentì la sua influenza. Nessuna meraviglia che della sua maniera di composizione si siano impadroniti dei modesti pittori vascolari ai quali dobbiamo in conseguenza la conoscenza di alcuni elementi della sua arte (fig. 387 e ss.); non più coppe (pag. 188) ma grandi vasi si richiedevano per ciò. Ma l'influenza di Polignoto giunse anche più lontano, come sembra, persino nella Licia, dove ritroviamo nei rilievi di Ghiölbaši (fig. 467) scene simili a quelle da lui trattate, salvo il caso che qui abbia fornito i modelli la pittura asiatico-ionica del V secolo, che fioriva accanto all'arte di Polignoto e che è andata perduta per noi.

Fig. 391. Moneta di Atene. (Head).

Commercio artistico ed arte industriale. — Nel VI secolo l'esportazione artistica di Atene era stata limitata essenzialmente ai prodotti ceramici che servivano a contenere olio e vino; essi avevano trovato il loro stabile smercio specialmente in Italia (pag. 175). Con l'occupazione dell'ingresso dell'Ellesponto nel periodo pisistrateo erano state guadagnate come nuovo punto di sbocco anche le coste del Ponto, che sinora avevano appartenuto agli Ionî; ma le oreficerie ioniche probabilmente sull'antica strada del commercio dell'ambra dal mar Nero al mar Baltico (pag. 9) erano giunte sino nella bassa Lusazia (oreficerie di Vettersfeld, pesce, guaina di spada, ora a Berlino). Quanto più ora decadeva il commercio ionico per il giogo persiano — di tutta la ceramica dipinta ad esempio che veniva là fabbricata e ne era esportata (pag. 153 e ss., pag. 171 e ss.), non appare da allora più nessuna traccia — e quanto più predominante diveniva la posizione politica di Atene, tanto più questa prendeva piede dovunque sulle orme ioniche per le sue relazioni commerciali. Da questo dipende che Atene, città artistica, mantenesse per considerazioni pratiche tanto l'impronta arcaica delle sue monete (testa di Athena e civetta con ramo d'ulivo, fig. 391) quanto l'etichetta antiquata delle sue anfore panatenaiche (fig. 326). Gl'industriali attici tennero conto anche del gusto dei loro clienti o si stabilirono essi stessi in terra straniera. Se qui i modelli greci fossero costantemente mantenuti nella loro forma originaria è cosa dubbia. Tuttavia in complesso gli Ateniesi rimasero coloro che davano la regola e innalzarono sino a loro gli altri popoli piuttosto che lasciarsi trarre giù da essi. Così le tombe dei principi e dei nobili sciti sulla costa settentrionale del Ponto ci hanno restituito una scelta suppellettile d'argento e d'oro nella quale l'arte greca lotta col contenuto barbaro; le armi e gli splendidi oggetti d'ornamento in oro della tomba reale del Kul Oba presso Kertš e di altre tombe figurano tra i tesori maggiori del Museo di Pietroburgo. Meritano

un posto d'onore tra questi un turcasso scita in oro di Nikopol, la magnifica anfora d'argento in parte dorata (fig. 392) della medesima provenienza, dove ornamenti ed animali stilizzati appaiono accanto a vigorose scene realistiche della vita dei cavalieri sciti nelle steppe, e infine un vaso di elettro (oro chiaro) con avventure guerresche scite provenienti dal Kul Oba.

Ma si errerebbe assai se si volesse considerare tutta l'industria artistica come un monopolio attico; ad essa, ad esempio negli utensili in bronzo, hanno preso parte tutti i centri artistici (tra gli altri Egina, Etruria). Certi tratti fondamentali sono proprî di tutti i prodotti dell'arte industriale greca: la perfetta corrispondenza della forma allo scopo, il trasparire dello scopo nell'ornamentazione e il volontario assoggettamento a severe leggi tettoniche. La suppellettile antica non copia forme architettoniche, come faceva l'arte industriale nel periodo gotico, dove ad esempio il piccolo scrigno ripete le forme del duomo gigantesco, ma quegli stessi elementi di riconnessione che hanno nell'architettura una parte così importante sono applicati anche alle opere dell'arte industriale, quegli stessi profili ed ornamenti che là accennano con tanta chiarezza al còmpito delle parti (pag. 119) si fanno valere anche qui. Che l'arte pura e l'arte industriale dei Greci — non potevano essere nettamente separate l'una dall'altra —, nonostante tutta la libertà di sviluppo in ciascun ramo, avessero la loro radice in una fantasia unica è ciò appunto che dà ai lavori industriali la loro particolare bellezza e ne fa dei modelli anche per le età seguenti.

Fig. 392. Anfora d'argento dalla Russia meridionale.

VII. — ETÀ DI PERICLE (460-431).

Condizioni dell'epoca. — Dall'esilio di Cimone (461) Pericle fu l'uomo che guidò la politica di Atene. Un decennio di guerre costanti apportò l'assoggettamento di Egina (456) ma anche un grande avvicendarsi di buone e cattive fortune guerresche in Egitto e in Beozia. Il completamento delle mura dell'Acropoli e delle lunghe mura che univano la città al Pireo, iniziate da Cimone, fu il còmpito più urgente. Solo dopo la tregua di cinque anni con Sparta (450) Pericle potè imprendere il suo piano di fare di Atene la capitale artistica della Grecia; il trasferi-

Sfinge.

Donna (Afrodite) nella conchiglia.

VASI DIPINTI IN ARGILLA, DALLA PENISOLA TAMAN. — PIETROBURGO.

mento del tesoro della lega da Delo ad Atene, avvenuto nel 454, ne offrì i mezzi. Tuttavia scoppiò la guerra ancora una volta e solo a fatica Pericle domò l'insorta Eubea (446). La pace con la Persia (448) e con Sparta (445) aprì il campo alle grandi creazioni artistiche, ma soltanto dopo che era stata superata l'opposizione interna (Tucidide). Mentre gli spiriti più elevati della Grecia e soprattutto della Ionia accorrevano in Atene e Sofocle signoreggiava sulla scena tragica, Pericle con tutte le sue forze perseguiva il suo ideale di procurare nello stesso tempo al popolo un lavoro remunerativo e di « curare il bello senza vana pompa ». E, come sempre là dove si formano i nuclei dello sviluppo storico, le forze necessarie s'incontrarono con gli uomini adatti a farle valere e a guidarle sulla retta strada. Oltre a ciò fu condizione favorevole per Atene che delle rivali artistiche doriche Corinto fosse da lungo tempo inattiva, Egina fosse sottomessa, e solo Argo, con la quale era in pace, fosse ancora in fiore. Anche nell'Oriente, che era legato ad Atene, e nell'Occidente tutto era in quiete. Così gl'innumerevoli ruscelli dell'antica arte ellenica si erano riuniti in due correnti: l'attica e l'argiva, le quali scorrevano l'una accanto all'altra non senza mescolare all'occasione le loro acque.

Fidia giovane. — In netto contrasto con l'età di Cimone, nella quale il valore di Polignoto assicurava alla pittura la posizione direttiva, quest'arte nell'età periclea passò tosto in secondo grado. È forse l'unico periodo della storia dell'arte greca nel quale, accanto all'architettura, prenda il primo posto la scultura. L'uomo che ha ottenuto ciò è Fidia. A lui riuscì di usare di tutti i mezzi artistici fino allora acquistati, ionici, dorici, attici, per le più alte creazioni, quali richiedeva la Atene di Pericle.

Fidia, il figlio di Charmides, era ateniese di nascita. Non solo egli signoreggiava completamente tutto il campo della scultura ma disponeva inoltre della forza creatrice più vasta. Al senso della naturalezza e della concezione viva si accompagnava un'espressione profondamente intima e la tendenza al grandioso e al sublime, senza dubbio un effetto dell'influenza di Polignoto (pag. 217 e ss.) con il quale Fidia lavorò da giovane in Platea e di cui poteva ammirare in Atene e in Delfi le opere magistrali. All'armonia delle sue molteplici doti dovette Fidia di poter raccogliere intorno a sè una larga cerchia d'artisti, e non solo fu a capo della scuola attica ma fu celebrato come il primo scultore del mondo antico. Sopra le condizioni della sua vita e sulla sua fine, intessuta di leggende, mancano notizie sicure. La sua nascita può porsi subito dopo il principio del secolo. Allorquando fu incaricato da Pericle della decorazione scultoria del Partenone a cui è legata indissolubilmente la sua gloria (447) egli già vantava una lunga attività artistica. La collocazione dell'immagine di Athena nel Partenone ebbe luogo nell'anno 438. Invidia e gelosia dei suoi concittadini ed anche passione di parte avvelenarono in lui, secondo un noto racconto, la gioia dell'opera compiuta; invece che con la gratitudine lo si pagò con l'accusa di aver frodato l'oro o l'avorio, ed egli fu rinchiuso in prigione. Secondo una testimonianza migliore egli abbandonò la patria per andar a creare in Olimpia la statua di Zeus; secondo un'altra versione egli sarebbe morto nel 438 in prigione di malattia. In questo caso la sua attività in Olimpia dovrebbe essere anteriore alla creazione della Parthenos cioè cadere all'incirca nella metà del secolo. Se con la seconda versione si spiega meglio qualche fatto, non vi è tuttavia alcuna ragione imprescindibile per negar fede alla testimonianza più sicura.

Che Fidia abbia avuto per maestro l'antico bronzista di Argo Hageladas è cosa che riposa sopra una notizia tarda, malsicura (pag. 198); invece è sicuro il suo discepolato presso l'artista attico Hegias il quale, più di altri artisti dell'epoca persiana, dedicava la sua opera a simulacri degli dèi (pag. 212). Probabilmente Fidia ha accolto in sè anche influenze peloponnesie, in quanto che si mostrava nella città achea di Pellene una sua supposta opera giovanile, un'Athena. Tutte le tecniche erano a lui famigliari: la fusione in bronzo peloponnesia, la scultura ionico-attica in marmo e

Fig. 393. Amazone Mattei (senza i restauri). Marmo. Vaticano. (Fot. Töbelmann).

Fig. 393a. Amazone. Gemma. (Natter).

Fig. 394. Athena Lemnia. Marmo. Dresda. Testa in Bologna. Secondo il restauro nel Museo di Strasburgo. (Fot. Töbelmann).

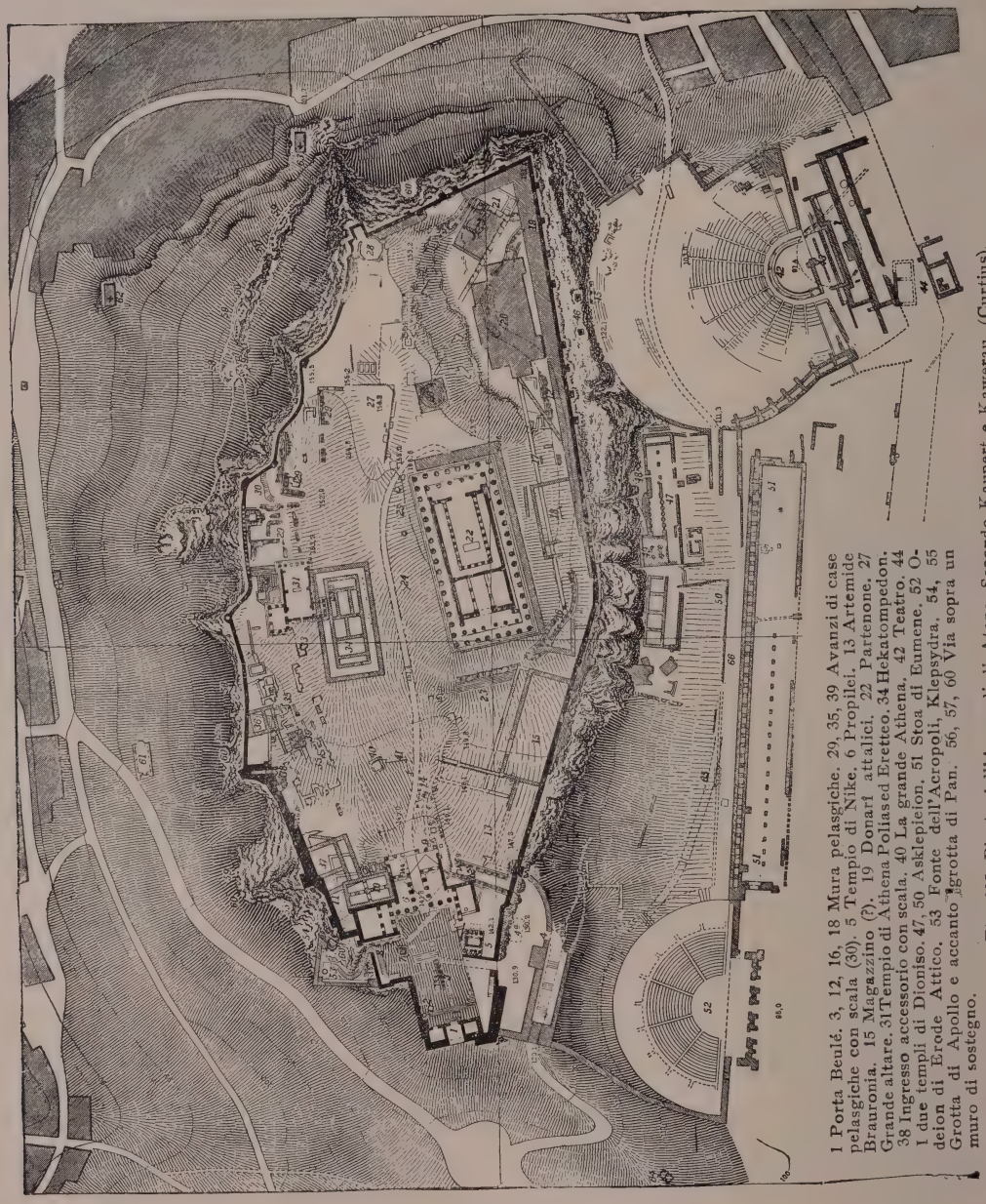
la tecnica « criselefantina » in oro e in avorio che si era sviluppata principalmente nel Peloponneso (pag. 165-166). Per mezzo di quest'ultima intorno ad un saldo nucleo in legno erano poste delle sottili lamine d'oro battuto e per le parti nude delle lastre d'avorio che si sapevano artisticamente rendere flessibili e piegare. L'effetto coloristico di quest'unione è straordinariamente armonico; esso era ancora accresciuto con la colorazione dell'avorio e con le incrostazioni a smalto nell'oro talvolta splendente, talvolta opaco. Del legno e del marmo dorato (Pellene, Platea) erano solo un economico surrogato per quel materiale ricco di effetto ma anche assai prezioso. Finalmente Fidia era stato nella sua gioventù anche pittore come suo fratello Panainos (pag. 218) e sapeva assicurare alle sue grandi composizioni un carattere pittorico; così nell'interno dello scudo della Parthenos egli aggiungeva alla scultura policroma la pittura.

Le opere più antiche di Fidia appartengono ancora alla celebrazione delle guerre persiane di cui egli da bambino era stato testimone. Per gli Ateniesi a ricordo della vittoria di Maratona egli lavorò un grande gruppo in bronzo che fu dedicato in Delfi (fig. 333): Milziade fiancheggiato da Athena e da Apollo in mezzo a tredici eroi attici. Per tutto il popolo ellenico egli creò la grande Athena Areia composta di legno dorato e di marmo pentelico nel tempio votivo in Platea dove egli s'incontrò con Polignoto (pag. 217). Si crede di riconoscere lo stile della sua gioventù nell'Apollo delle Terme (fig. 380). Afrodite è stata rappresentata più volte da Fidia così in marmo come in oro e in avorio. Un' Amazone creata per Efeso, non sappiamo quando, è a ragione, come sembra, ricercata nella così detta Amazone Mattei (fig. 393), che restaurata giustamente secondo l' indicazione di una gemma (fig. 393 a) non era rappresentata ferita come le Amazoni di Policleto e di Kresilas (fig. 438, 427) ma nella sua piena vigoria: la snella fanciulla si appoggia colle due mani ad un bastone, forse in attitudine di riposo. Nel vestito si riconosce una certa affinità con le statue del Partenone; la testa, la quale era celebre per la delicatezza della bocca e per la bellezza del collo, non è stata purtroppo ancora ritrovata con sicurezza.

Delle opere ateniesi tre statue d'Athena stavano sull'Acropoli. L'una in bronzo è nota sotto l'erronea e tarda denominazione di « Promachos » (propugnatrice); gli Ateniesi la chiamavano la « grande Athena in bronzo » o il « premio della vittoria » perchè era stata dedicata col bottino di Platea. Di straordinaria grandezza, essa aveva il suo posto tra i Propilei e l'Eretteo (fig. 395 n. 40), e guardava tutta armata ma in posizione tranquilla (fig. 396) l'ingresso dell'Acropoli. Il suo cimiero dorato e la punta della sua lancia erano già visibili dal mare e ne facevano l' insegna dell'Acropoli. Alcuni hanno voluto ritrovarla nella colossale Athena Medici, la quale per altro è alquanto più recente. L'altra Athena, dedicata nel 450 dai coloni attici di Lemno e perciò detta la « Lemnia », era anch'essa in bronzo considerevolmente più piccola di quella, ma celebre per la sua bellezza, piena di particolare grazia. Essa era stata riconosciuta in alcune copie (fig. 394) e ne era stato ricostruito un esemplare completo mediante l'unione di una statua in Dresda e di una testa in Bologna. Ma si è negato di recente che questa figura, pur così attraente per la particolare bellezza del capo ignudo e per il suo energico inclinamento verso l'elmo, possa rappresentare l'Athena Lemnia. La terza Athena di Fidia sull'Acropoli era il simulacro della dea nel Partenone.

L'Acropoli d'Atene (fig. 395-396). — La distruzione persiana dell'anno 480 aveva lasciato sull'Acropoli ateniese un ammasso di rovine; solo i due templi d'Athena, l'antico tempio e l'Hekatompedon (pag. 145, 164), se pur danneggiati, erano tuttavia rimasti servibili. Il primo còmpito doveva essere di rendere l'Acropoli più capace di difesa. Temistocle sembra aver cominciato quest'opera sul lato settentrionale in connessione alle antiche mura pelasgiche, ma la gloria di essa si riattacca al nome di Cimone che nel decennio tra il 470 e il 460 faceva costruire su nuovo piano le alte mura ad est, sud ed ovest, e rendeva così l'Acropoli non solo più sicura ma anche più spaziosa. Pericle stabiliva poscia, come sembra già nel 456 dopo la caduta di Egina, il piano generale di ricostruire tutti i santuarî distrutti dai Persiani e particolarmente di trasformare l'Acropoli da fortezza in un grande

luogo di feste sacre. Il popolo approvò invero il piano ma solo in tempo di pace e dopo il trasferimento del tesoro della lega ad Atene (454) potè esser messa mano all'opera. Fidia e l'architetto Iktinos furono incaricati del lavoro principale.



1 Porta Beulé. 3, 12, 16, 18 Mura pelasgiche. 29, 35, 39 Avanzi di case pelasgiche con scala (30). 5 Tempio di Nike. 6 Propilei. 13 Artemide Brauronia. 15 Magazzino (?). 19 Donari attalici. 22 Partenone. 27 Grande altare. 31 Tempio di Athena Poliàs ed Eretteo. 34 Hekatompedon. 38 Ingresso accessorio con scala. 40 La grande Athena. 42 Teatro. 44 I due templi di Dioniso. 47, 50 Asklepieion. 51 Stoa di Eumene. 52 Odeion di Erode Attico. 53 Fonte dell'Acropoli, Klepsydra. 54, 55 Grotta di Apollo e accanto Grotta di Pan. 56, 57, 60 Via sopra un muro di sostegno.

Fig. 395. Pianta dell'Acropoli di Atene. Secondo Kaupert e Kawerau. (Curtius).

Di qui comincia il periodo aureo dell'architettura ateniese con la quale andava di pari passo la scultura. Come nella poesia attica s' incontrano le conquiste della poesia dorica e ionica unite ed elevate dallo spirito attico, come perfino le forme linguistiche degli altri dialetti sono adoperate quali poetici mezzi di espressione, così anche nell'architettura Atene prende la funzione di mediatrice. Lo stile attico ha

Eretteo Tempio di Roma La grande Athena Partenone Brauronion Tempio di Nike. Antico ingresso
Santuario di Agraulos. Grotta di Pan. Grotta di Apollo. Klepsydra Propilei (le scale sono posteriori, l'ala meridionale è errata) Porta di Beulé (romana)

Fig. 396. VEDUTA RESTAURATA DELL'ACROPOLI DA NORD-OVEST (secondo Fr. Thiersch).

Fig. 397. Il Partenone veduto dai Propilei. (N. Soc. Fot.).

eliminato le caratteristiche troppo esclusive dello stile dorico e ionico antico ed ha innalzato perciò ambedue ad un grado superiore; così nell'architettura dorica furono accresciute le parti ornamentali, fu attenuato il duro, il rigido e il preponderante assoggettamento dei singoli membri allo scopo del tutto; nell' architettura ionica al contrario furono posti limiti alle libertà delle singole parti e queste furono concepite di più come membri organici connessi tra loro e tra loro corrispondenti. È assai significativo che in Atene per la prima volta i due stili architettonici fossero riuniti nel medesimo edificio (Partenone, Propilei) e che anzi l'architetto attico Iktinos abbia perfino aggiunto il nuovo stile corinzio (Figalia). Di grandissima importanza per la raffinata perfezione dell'arte attica fu inoltre il fatto che le cave di marmo pentelico, fino ad allora adoperate solo scarsamente, furono da quel tempo in poi largamente lavorate. Nell' Occidente e nel Peloponneso si offrivano all'architettura soltanto diversi calcari e tufi, mentre l'Oriente sin da tempo si valeva del marmo. Dei nobili ateniesi avevano adoperato per la prima volta in Delfi il marmo per le loro costruzioni (pag. 180); ora Atene stessa scende in campo con questo nobilissimo materiale.

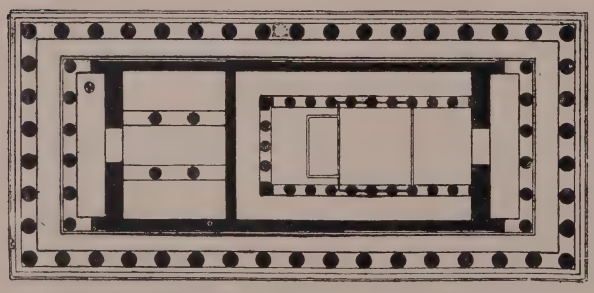


Fig. 398. Il Partenone. (Durm).

Il Partenone. — Il primo e più grande còmpito fu la costruzione del Partenone per il quale furono adoperate quelle fondamenta più antiche già ricordate (pag. 186), sebbene alquanto modificate; esso doveva servire a

rimpiazzare sontuosamente l' Hekatompedon privato del suo colonnato e destinato a rovina. Il « grande tempio » o Partenone, detto così dal popolare epiteto della dea Athena Parthenos (« vergine »), collocato 12 m. più alto dei Propilei, si elevava maestosamente al di sopra di tutti gli edifici dell'Acropoli (fig. 397). Esso era il capolavoro di Iktinos ; Kallikrates ne aveva guidato l'esecuzione straordinariamente accurata. Questa occupò nove anni (447-438), il completamento della sua decorazione scultoria ancora altri sei. Il tempio costruito di bel marmo pentelico è largo 31 m. e lungo m. 69.50, mostra adunque di fronte alle piante più allungate del tempo anteriore, la proporzione modello di 4 : 9 (fig. 398, cfr. pag. 124). Col lato d' ingresso rivolto verso oriente il tempio è circondato per ogni lato da uno stretto colonnato che presenta nelle fronti otto colonne (una novità non incondizionatamente degna di lode, cfr. pag. 123, 164), nei lati 17 colonne di ordine dorico, delle più belle proporzioni e di una tecnica meravigliosamente perfetta. L'altezza delle colonne comporta presso a poco 11 raggi inferiori. I capitelli hanno un profilo più teso di quelli di Olimpia ; nei capitelli delle ante e sopra il triglifio degli astragali ionici si introducono nelle forme doriche. La cella comprendeva verso oriente il pronao, un vestibolo a sei colonne e il vano principale lungo presso a poco 29 m. (100 piedi, «Hekatompedos neos »), verso occidente un importante vano più piccolo, separato dall' Hekatompedon per mezzo di un muro (« Parthenon », vale a dire stanza delle vergini) ; esso costituiva l'opistodomo con il vestibolo posteriore (opistodomo nello stretto senso della parola). La costituzione dei vestiboli poco profondi come « prostili », invece della solita forma ad ante, li faceva più luminosi e più ariosi, più appropriati all' esposizione di donarî ed alla trattazione degli affari del santuario ; essi erano chiusi per mezzo di alte cancellate tra le colonne. Nella cella grande correvano su tre lati delle colonne doriche (negli angoli dei pilastri ossia « colonne attiche ») in due file l'una sopra l'altra, e chiudevano così lo spazio mediano con la colossale figura criselefantina di Athena Parthenos (fig. 400). La presenza del colonnato anche nel fondo della cella è nuova, ma soprattutto l'ampiezza della grande sala, tanto della navata mediana quanto delle navate laterali,

Fig. 399. Statuetta in marmo di Athena Parthenos. Atene. (Ath. Mitt.).

segna un progresso straordinario di fronte alle celle strette dei severi templi dorici, ad esempio d'Olimpia, dove il medesimo problema, procurare ad una statua gigantesca lo spazio adatto, è stato risolto molto più imperfettamente. Un soffitto in legno a cassettoni si distendeva sopra ambedue gli spazî interni. L'occidentale,

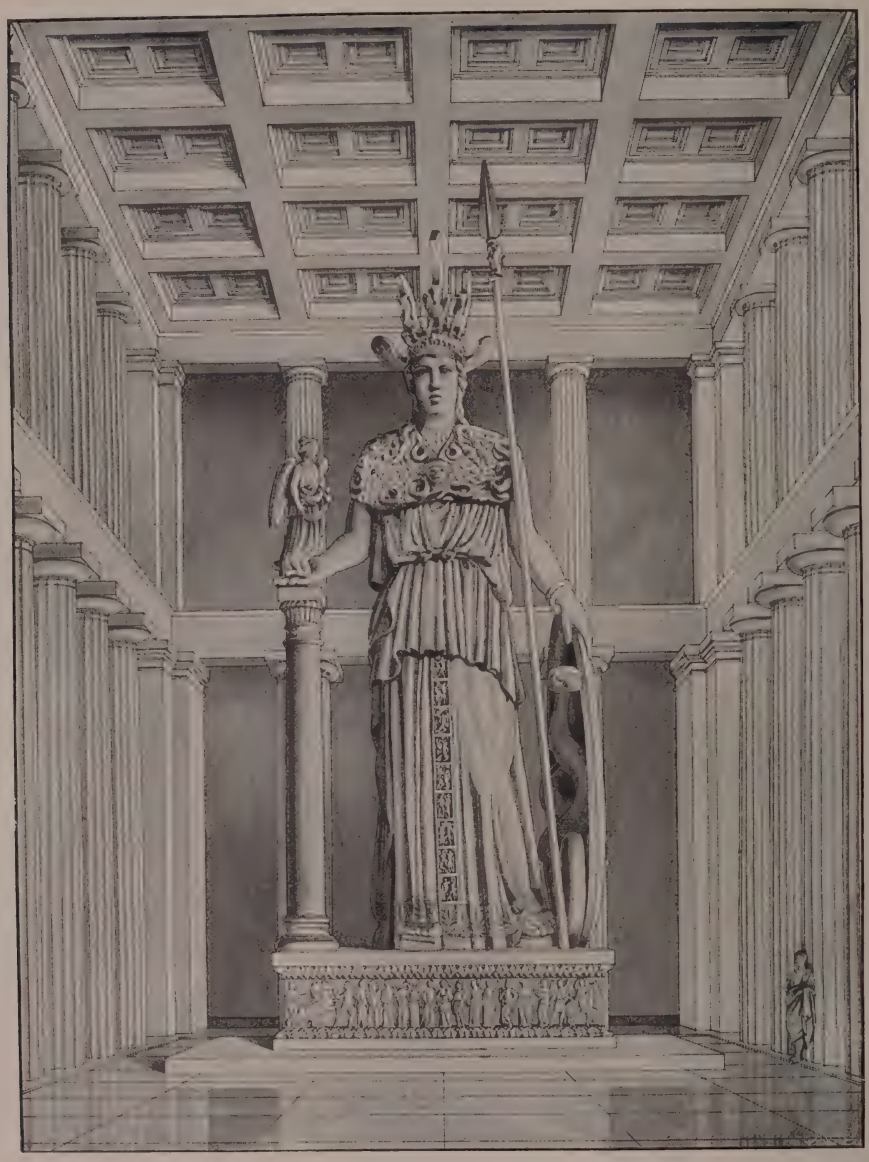


Fig. 400. Athena Parthenos nella sua cella. (Luckenbach).

diviso in tre navate da quattro colonne senza dubbio ioniche, era destinato a conservare il tesoro della lega e i tesori sacri; il suo atrio era destinato agli affari che si riconnettevano a questi tesori. Può il Partenone rimanere indietro al tempio di Zeus Olimpio per l'imponenza dei suoi membri architettonici e per la grandiosità dell'effetto generale; ma per la bellezza del materiale, per la finezza delle forme, per

l'armonia del tutto, per la ricchezza della decorazione scultoria il tempio ateniese nella sua posizione predominante supera di gran lunga il suo compagno nella valle dell'Alfeo.

L'opera speciale di Fidia nel tempio fu il grande simulacro della dea in oro e in avorio. Dell'immagine dell' Athena Parthenos ci hanno dato da principio un'idea approssimativa due statuette in marmo scavate in Atene. La minore, trovata nel 1859 e denominata dal suo scopritore Carlo Lenormant, è semplicemente abbozzata; essa dà alcune parti dell'originale assai imperfettamente ed altre, quali i rilievi esteriori dello scudo, con una pretesa accentuazione dei particolari. L'altra statuetta alta circa un metro (fig. 399) venne alla luce nel 1880; essa appartiene invero ugualmente ad un'epoca tarda, ma ha il vantaggio di ricollegarsi più regolarmente e secondo ogni apparenza più strettamente all'originale. Altre copie sono state riconosciute in appresso. La dea si presenta eretta, in posizione tranquilla, composta, solenne, in perfetto accordo con la cornice architettonica (fig. 400). Mentre la gamba destra è piantata al suolo la sinistra è leggermente piegata e tratta indietro. Da ciò nasce maggiore libertà nel movimento ed un bel contrasto nelle pieghe del peplo cinto e rimboccato con semplicità. Collo e spalle erano coperti dalla squamosa egida in avorio con la testa di Medusa, il capo era ornato di un elmo d'oro riccamente decorato a triplice cimiero. Testa ed elmo sono riprodotti nel

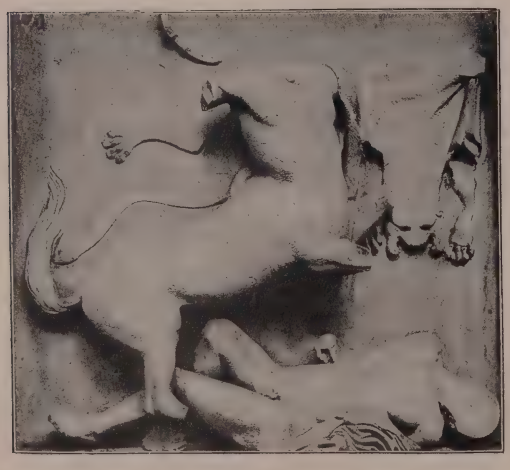
Fig. 401. Athena Parthenos. Gemma di Aspasios. Vienna. (Schneider).

ERHAPS BY PRAXITELES: A BRONZE HEAD OF HYPNOS, THE GOD OF SLEEP, IN THE BRITISH MUSEUM.

...mma di Aspasios (fig. 401), che ... cosa tralasciata nelle copie ...iava sopra un grande scudo ...nato con un' Amazonomachia ...rato con una Gigantomachia ... le Amazoni si volevano riconoscere già dall'anti... Da sotto lo scudo si drizzava il grande serpente ...pio di Athena Polias; a tutto questo si aggiun... lla. Nella destra distesa Athena teneva la Nike come sostegno alla mano con la Nike, espediente proporzioni dell'opera, ma che nello stesso tempo ...ppeso necessario e adatto alle rigide pieghe del ...pente dell'altro lato. Le alte suole delle scarpe erano decorate di una Centauromachia, la base col mito dell' adornamento di Pandora, dell'Eva greca, per opera di Athena e degli altri dèi: tutta l'umanità era sotto la cura e la protezione della dea. Così una ricca cornice inquadrava l'immagine per se stessa semplice, la quale, alta presso a poco m. 10.50, pur dovendo necessariamente adattarsi alla simmetria dell' architettura, aveva ricevuto in questa una libera collocazione da ogni lato. Se anche le numerose imitazioni ci rivelano soltanto l'aspetto generale della statua, domina tuttavia anche in esse un tratto religioso solenne. Qui si ha assai di più di un semplice accomodamento alla scultura dei simulacri dei templi, resa sacra dalla tradizione, e di un riguardo esteriore alla destinazione dell'opera; vi parla anche il sentimento personale dell'artista, il quale era compreso di un rispettoso timore dinanzi agli antichi dèi che vegliavano benefici sopra Atene. Così con l'espressione di una maestà tranquilla e di una dignità austera la Grecia concepiva gli dèi olimpici nell' età di Eschilo e di Sofocle, di

a

b



c

Fig. 402. Metope dal lato meridionale del Partenone.

Pindaro e di Polignoto; così si rivelava la dea dell'Atene periclea ai cittadini e agli stranieri.

La statua della dea, innalzata nell'anno 438, ebbe la sua cornice in una triplice serie di sculture in marmo che erano disposte nell'architettura esterna del tempio. Se anche esse non sono lavori della mano del maestro, sono tuttavia sicuramente sorte sotto la sua direzione, e forse in gran parte furono da lui abbozzate o ideate. L'esecuzione egli la lasciò a numerosi aiutanti che da tutti i lati accorrevano in Atene, e tra di essi artisti di primo rango. Il locale marmo pentelico, adoperato sino ad allora solo scarsamente, fu usato per la prima volta in grande misura anche per la scultura. Con una completezza non raggiunta mai nè prima nè dopo, ogni parte del tempio disponibile, cioè ogni parte che non aveva alcuna funzione architettonica, fu riempita di sculture ed in queste prese corpo il puro stile del marmo. Nella perfetta bellezza di forma delle singole creazioni si dimentica troppo facilmente il profondo senso poetico col quale era stato ideato il tutto e che dava all'opera il suo grande significato popolare e religioso. Athena, la figlia unigenita di Zeus e la signora dell'Attica, la sua potenza, la sua vittoriosa apparizione tra gli dèi e tra gli uomini, le grazie che essa aveva riversato sui Greci e particolarmente sugli Ateniesi, l'omaggio di gratitudine che le presentava perciò il popolo, tutto questo è l'oggetto della decorazione scultoria. È un ciclo di idee degno di Polignoto, del grande maestro di Fidia.

Come Athena prese parte alla Gigantomachia (est), come gli Ateniesi sotto la guida di Teseo vinsero i Centauri (sud) e le Amazoni (ovest), come la protezione di Athena fu giovevole per i Greci nella guerra Troiana (nord), questo raccontavano, in modo che sembra ricollegarsi al ciclo degli affreschi polignotei della « Stoa Poikile »

(pag. 218), i rilievi delle 92 metope, la parte più antica della decorazione scultoria. L'artista ha spaziato largamente ed ha rappresentato gli Ateniesi vittoriosi in patria e fuori, nella difesa e nell'attacco. Ma per quanta varietà vi sia nel contenuto è tuttavia sempre mantenuto il rapporto con la dea, la quale nella difesa dell' Olimpo contro i figli della Terra aveva dato il modello per tutte le lotte contro i barbari, ed è così intrecciato un saldo legame intorno a tutta la cerchia delle rappresentazioni. Il grado di conservazione delle singole metope è differente così come il grado della trattazione artistica, ciò che era inevitabile data la necessaria cooperazione di molte mani. In ciò sta appunto un particolare interesse delle metope; poichè in esse si può gradualmente seguire la lenta ma progressiva educazione dei cooperatori al linguaggio figurato del maestro. Relativamente ben conservate sono solamente le metope del lato meridionale con le scene della Centauromachia delle quali diamo

Fig. 403. Dal fregio occidentale del Partenone. Atene. (Bruckmann).

degli esempi (fig. 402): a, il gruppo del Centauro che ha gettato a terra il Lapita, b, il giovane col gran mantello (Teseo?) che afferra il Centauro per i capelli alla nuca e poggiando un piede sta per menare il colpo, c, il Centauro che nel selvaggio trionfo passa di galoppo sul corpo dell' avversario abbattuto. Le due ultime metope appartengono alle più perfette; in a ed altre compagne noi c' incontriamo ancora in una tranquillità arcaica e in una severità di stile oppure in una mancanza di abilità non ancora vinta. S' intravvede quanto dovesse esser difficile educare forze così differenti per il nuovo stile. Questo primo stadio delle sculture del Partenone occupa presso a poco gli anni 447-440.

Forse solo durante la costruzione sorse il pensiero di contrapporre ai successi guerreschi ottenuti sotto la protezione di Athena un quadro che dovesse testimoniare la gratitudine degli Ateniesi alla loro dea protettrice. Questo fu il còmpito del celebre fregio che girava intorno alla cella all'interno del colonnato. Si ritiene che da principio si fosse fatto il progetto soltanto di un fregio di metope sul pronao e sull'opistodomo

come in Olimpia (pag. 204), ma che in un momento felice esso fosse sparito dinanzi all'idea di un fregio continuo, quale era d'altra parte più appropriato allo stile ionico, per dar vita così ad una delle opere artistiche più complete del mondo. Il fregio (la lunghezza comportava 160 m.) girava intorno alla cella all'altezza dei triglifi esteriori (cfr. fig. 229), in un rilievo assai basso e rappresentava in maniera ideale il corteo delle grandi Panatenee, cioè della festa principale della dea. Nella parte posteriore del tempio, ad occidente, il corteo si ordina in gruppi singoli ma tuttavia non slegati (fig. 403) per riversarsi poscia in una larga corrente sui lati lunghi verso oriente e là di nuovo riunirsi dai due lati al di sopra del vestibolo. Dei giovani su i loro cavalli galoppano in gruppi legati o liberi (fig. 404), oppure s'avanzano su quadrighe ; altri accompagnano gravemente gli animali del sacrificio e portano le offerte ; donne e donzelle recano gli arredi sacri e il sacerdote barbato in lungo vestito senza cintura è occupato

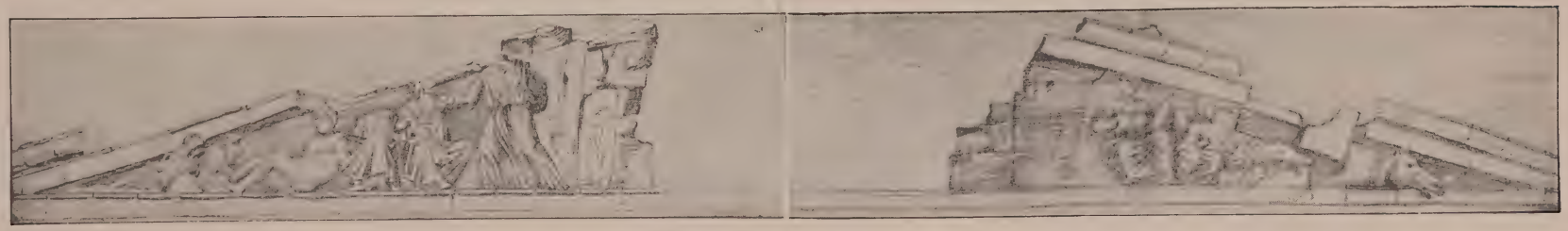
Fig. 404. Dal fregio settentrionale del Partenone. Londra. (Fot. Mansell).

insieme ad un fanciullo a piegare accuratamente il dono votivo per la dea, il peplo artisticamente intessuto ; la sacerdotessa della dea toglie dalla testa di alcune fanciulle i sedili sui quali deve essere collocato il peplo (fig. 405). Qui dalla parte orientale gli dèi stessi si sono seduti invisibilmente a prova del loro benevolo sentimento verso il devoto popolo. Non mai altrove nell'arte è espresso con uguale pienezza l'orgoglio per la magnificenza dell' impero ateniese ; il fregio costituisce il più bel contrapposto alla lode di Atene nel panegirico di Pericle, e rende evidente l'unione della disciplina e dell' ordine con la libertà individuale di cui Atene si gloriava. Certo alcuni particolari, come ad esempio le redini dei cavalli, erano lavorati in metallo, ma nessuna sicurezza regna sulla misura del colore, la cui cooperazione tuttavia, già a causa della cattiva luce del fregio, deve essere ammessa. Il fregio è la creazione più caratteristica di Fidia, al quale pare che debba attribuirsi la composizione anche se l'esecuzione ne sia stata affidata a mani molto diverse. La poca altezza del rilievo nonostante i numerosi piani, la nobile semplicità della rappresentazione, l'ideale tran-

Cittadini. Ermete. Dioniso. Demetra. Ares. Iride (?) Hera. Zeus. Le portatrici dei sedili. Sacerdotessa.

Sacerdote. Peplo. Athena. Hephaistos. Poseidon. Apollo. Artemide. Afrodite. Eros. Cittadini.

Fig. 405. Gruppo centrale del fregio orientale del Partenone. Mus. Brit. (Fot. Ed. Schwartz).



Helios. Dioniso (?). Kore e Demetra (?). Hebe (?). Peitho (?). Afrodite (?). (Selene).

Fig. 406. Frontone orientale del Partenone secondo un disegno di Faidherbe (?) del 1674.

« Kephissos » (?) (restaurato). Cecrope e la sua famiglia. Nike. Ermète. Athena. Poseidon.

Fig. 407. Frontone occidentale del Partenone

quillità, pur con tutta la vivezza e varietà dei motivi, rendono difficilmente imitabile lo stile qui creato, e spiegano come subito si siano tentati dei mezzi più vigorosi di espressione. Ma ad ogni modo il fatto che per quasi un secolo questo stile domina il rilievo attico o lo ispira mostra che Fidia è stato non solo un grande artista ma anche un grande maestro.

Il gran fregio, se anche cominciato sotto gli occhi di Fidia, tuttavia è stato probabilmente portato a fine solo dopo che l'artista aveva dovuto abbandonare la sua patria (pag. 223). A questo periodo di completamento dell'edificio dal 438 appartengono anche i due frontoni. Essi rappresentavano ad oriente la prima apparizione di Athena tra gli dèi, ad occidente la sua vittoria su Poseidon nella contesa per il dominio sull'Attica. La maggior parte delle statue conservate dei frontoni si trovano nel Museo Britannico e dal nome del diplomatico che da Atene le trasportò a Londra sono dette « Elgin Marbles ». Ma il loro originario aggruppamento ci sfuggirebbe per la maggior parte se nel 1674, tredici anni prima che l'assedio veneziano apportasse la distruzione del tempio, un pittore fiammingo (Faidherbe? non Carrey) non avesse buttato giù dei disegni di tutte e trentadue le metope meridionali, di grande parte del fregio e dei frontoni. Sopra l'interpretazione delle singole figure, di cui son spariti gli attributi caratteristici, le opinioni sono ancor sempre discordi; tuttavia noi siamo in condizione di fissare chiaramente il pensiero fondamentale dei grandiosi gruppi. Noi ci figuriamo sul lato orientale (fig. 406) nel mezzo del

Fig. 408. Afrodite e compagne (?) dal frontone orientale del Partenone. Mus. Brit.

Athena. Poseidon. Iris (?). Nereide. Personaggi della cerchia di Poseidon. « Ilissos e Kallirrhoe ». secondo il modello restaurato di R. Schwerzek in Vienna.

frontone, che già da prima era stato distrutto, Athena, nata da poco, in vivace movimento, e Zeus in trono, fiancheggiati nei due lati dagli dèi in meraviglia. Noi vediamo come dei messaggeri s'affrettano a comunicare la lieta notizia agli altri abitanti del « vasto Olimpo » ; negli angoli noi scorgiamo, a sinistra Helios il dio del sole che sorge colla sua quadriga dall'oceano, a destra Selene che discende con i suoi cavalli all'orizzonte: un nuovo giorno comincia! La parte mediana del frontone occidentale oggi assai malandato ma a noi più completamente noto dall'antico disegno (fig. 407) era occupata da Athena e da Poseidon con i cocchi e le loro guidatrici. In vivace atteggiamento o quietamente guardando, dei testimonî della contesa e dei fautori degli dèi riempivano l'ampio spazio, ma con quali nomi debbano essere particolarmente chiamati non possiamo dire con sicurezza. Fortunatamente il giudizio artistico viene poco toccato da ciò ; pieno accordo regna sull'incomparabile valore delle figure. Mentre tutta la statuaria sino ad ora, anche nelle metope, rappresentava la donna in forme quasi maschili, qui è rivelata la natura e la bellezza del corpo femminile. Nelle figure femminili panneggiate (fig. 408) desta la nostra più alta ammirazione la naturalezza e la disinvoltura con cui esse seggono e si distendono, la maniera in cui i vestiti seguono liberamente e riccamente i movimenti del corpo per quanto siano trattenuti

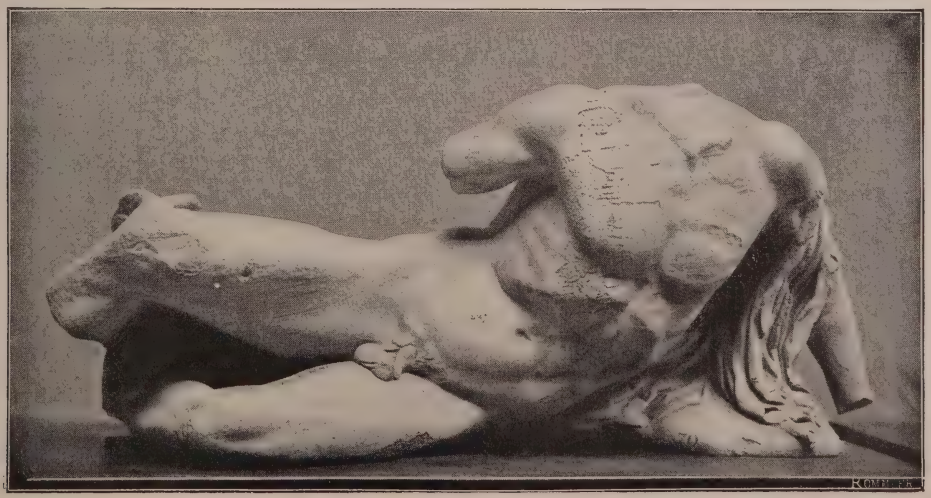


Fig. 409. Il così detto « Kephissos » dal frontone occidentale del Partenone. Mus. Brit

Fig. 410. Torso di Poseidon dal frontone occidentale. Atene (petto) e Mus. Brit. (dorso). Secondo la restaurazione nel Museo di Strasburgo. (Fot. Ed. Schwartz).

in grandi e belle masse. E così nei corpi nudi si rivela la più ampia padronanza della natura (fig. 409). Il difficile movimento del « Kephissos » è riprodotto con perfetta verità; il torso di Poseidon (fig. 410) raggiunge il culmine nell'accordo del reale con l'ideale. Così solamente era possibile fare astrazione dal piccolo e dall'insignificante per rendere solamente l'essenziale e con stile grandioso. Tutto è lì naturale, tuttavia non il naturale semplice e comune: nella testa di cavallo del frontone orientale (fig. 411) Gœthe vedeva assolutamente l'archetipo ideale del cavallo. Se anche i frontoni furono condotti a termine solo dopo la partenza di Fidia da Atene, tuttavia sicuramente ciò fu fatto secondo i suoi bozzetti (poichè il posto per le singole figure era stabilito sin da prima nell'edificio e in parte assicurato con sbarre di ferro) per quanto nell'esecuzione si debba vedere lo stile dei nuovi scolari e successori. Non è difficile riconoscere diverso talento e diversi indirizzi nelle singole figure — si paragoni ad esempio l'Iris del frontone orientale con le « Moirai », il « Kephissos » col « Dioniso » — ma mancano sufficienti elementi per attribuirli a determinati artisti della cerchia di Fidia (ad esempio Alkamenes, Agorakritos). La grandezza dell'opera è rivelata da un parallelo con i frontoni di Egina (fig. 356 e ss.) o anche con quelli di Olimpia (fig. 362, 364): con quale libertà nella simmetria, con qual movimento, con quale ricchezza è riempito il campo, come è vinta qualsiasi tirannia dello spazio! Inoltre il carattere pittorico, che vi si dispiega così largamente, fa pensare anche qui all'influenza di Polignoto.

Fidia in Olimpia. — Quando Fidia nel 438 dovette abbandonare Atene egli fu chiamato in Olimpia a creare per il tempio di Zeus un colosso criselefantino del dio. È chiaro che gli Elei lo ritenevano innocente e nello stesso tempo lo stimavano l'artista più adatto a ricevere un tale incarico. Fidia non andò solo ma in compagnia di suo fratello, il pittore Panainos (pag. 218) e dello scultore pario Kolotes che era versato nella tecnica criselefantina. Il còmpito era difficile perchè il tempio con la sua navata mediana stretta (fig. 358 Z) non era adatto ad un simulacro quasi sette volte più grande del naturale. Sull'aspetto della statua ci informano soltanto delle descrizioni e delle monete dell'Elide (fig.

Fig. 411. Testa di cavallo dal frontone orientale. Mus. Brit.

412). Queste mostrano il dio in atteggiamento tranquillo nel suo alto trono (a), della cui ornamentazione straordinariamente varia e ricca non danno di certo alcuna idea. Fidia anche qui come nella Parthenos seguiva il concetto di rappresentare il nume con una maestà semplice; corona, scettro e Nike sembravano bastare, l'aquila si contentava del posto sullo scettro, il fulmine (fig. 299) è messo completamente da parte. Ma invece egli circondava il dio di una ricchezza di ornamenti che accentuavano i tratti principali della sua natura. Il mantello era ornato di gigli araldici, fiori simboleggianti il fulmine, lo scettro era ageminato di diversi metalli, il trono era costituito di oro, ebano e avorio, era incrostato di pietre pre-

a

b

Fig. 412. Monete elee con lo Zeus di Fidia. (Gardner-Imhoof).

ziose, e inferiormente era ornato di quadri di Panainos; dinanzi uno spazio lastricato di pietra nera accresceva l'effetto coloristico che soprattutto in Zeus appare ancor più ricercato che nella Parthenos. Le numerose figure del trono accennavano per lo più alla benevolenza e alla forza virtuosa di Zeus, solo con leggieri accenni (Niobidi, Sfinge) alla sua facoltà punitiva. Nella base la nascita di Afrodite in presenza degli dèi indicava il compimento della bellezza del mondo governato da Zeus, alla cui grazia e al cui ordine stabilito accennavano le sue figlie sulla spalliera del trono, le Charites e le Horai. Nel dio stesso la benignità del dominatore, che concede vittoria e grazia, parlava dai lineamenti del viso (b), il quale non ha niente di più in comune con la maschera di Zeus di Otricoli, opera assai più

Fig. 413. Zeus. Marmo. Dresda.

tarda, che la parte elementare dei tratti del re degli dèi descrittici da Omero (Il. I, 518 e ss.), l'unione di una clemenza benigna con una maestà capace di scuotere le cime dell'Olimpo. Lo Zeus di Fidia valeva per le generazioni posteriori, quando già tuttavia un altro ideale del dio aveva preso il suo posto, come una cosa sublime, una meraviglia del mondo; la sua semplice contemplazione sembrava quietare ogni passione. Poichè il simulacro stesso è per noi irremissibilmente perduto, una statua di Zeus di stile fidiaco, più volte copiata, della quale è tornato alla luce un esemplare in Olimpia, può valere come un debole compenso (fig. 413); con la tranquillità sicura del dominatore onnipotente il dio dalle ampie spalle guarda con occhio chiaro intorno a sè, mentre i nobili tratti sono incorniciati con arte dai capelli e dalla barba.

Kolotes che aveva aiutato il maestro nella statua di Zeus creò anche una preziosa tavola d'oro e d'avorio per le corone della vittoria. Ambedue gli artisti lavorarono insieme per i templi della città principale, Elide, nuovamente fiorente e del suo porto Cillene. All'Afrodite Urania di Fidia in Elide che poneva il suo piede su una tartaruga (un accenno alla vicina altura di Chelonatas, « monte delle tartarughe »), fa richiamo un'eccellente statua di motivo simile che appartiene alla cerchia di Fidia (fig. 414). Finalmente Fidia ha creato per Olimpia la sua unica statua di uomo, un vincitore « Anadumenos », vale a dire un atleta nel momento in cui si poneva la benda della vittoria intorno al capo; forse dobbiamo riconoscerlo in una bella statua d'efebo in atteggiamento di riposo che dalla collezione Farnese è passata al Museo Britannico.

Fig. 414. Torso di Afrodite. Berlino. (Kekule).

Altre costruzioni attiche. — Mentre Fidia lavorava in Olimpia e il Partenone si avviava al suo compimento furono condotti innanzi attivamente gli altri lavori sull'Acropoli. Era appena pronto il Partenone nella sua parte struttiva allorchè nel 437 si pose mano ai Propilei, l'edificio d'ingresso dell'Acropoli, e in cinque anni fu compiuta quest'opera oltremodo difficile. L'architetto Mnesikles ha magistralmente saputo fare di questo edificio, che chiudeva tutto il lato occidentale dell'Acropoli, come una corona del ripido accesso (fig. 415, cfr. fig. 396). Un'alta facciata dorica a sei colonne, dai cui lati s'avanzano due ali più basse, costituisce la fronte di un profondo atrio a tre navate chiuso da una parete a cinque porte. Un atrio simile, solo meno profondo, si apre verso l'interno dell'Acropoli. Tutto questo è un ampliamento considerevole degli antichi propilei di Tirinto (fig. 198 H). Per il colonnato interno dell'atrio occidentale, in riguardo al tetto che era più elevato dal terreno (fig. 416), era stato scelto l'ordine ionico perchè più svelto; i capitelli erano di forma oltremodo precisa e bella (fig. 240). L'edificio, ideato originariamente di maggiore estensione, dovette esser limitato a causa di difficoltà esteriori: si rinunciò ad oriente ai vestiboli laterali e l'ala meridionale fu raccorciata. Tuttavia anche così i Propilei non hanno ricevuto l'ultimo compimento per lo scoppiare della guerra del Peloponneso. Essi mancavano di una decorazione scultoria a causa della loro funzione, quasi diremmo, introduttiva. Una veste tanto più attraente si dette per ciò al piccolo

e grazioso tempio ionico della dea della vittoria, Athena Nike, che era collocato dinanzi ad essi su uno sperone del muro (fig. 417), un anfiprostilo (pag. 129) di proporzioni ancora pesanti ma di effetto incantevole per la sua posizione sul bastione a picco (« pyrgos », fig. 396). La costruzione del piccolo tempio era stata già decisa

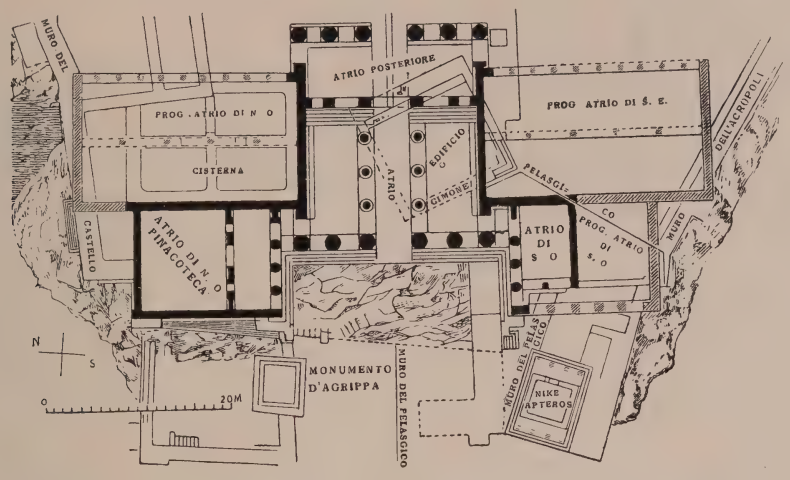


Fig. 415. Pianta dei Propilei d'Atene.
Le parti tratteggiate furono soltanto progettate e non mai eseguite.

verso il 450, e ne era stato incaricato Kallikrates; ma fu portata ad esecuzione solo contemporaneamente ai Propilei. I suoi fregi o si riferiscono in generale alle battaglie degli ultimi decennî o rappresentano particolarmente la pugna decisiva di Platea. L'assemblea degli dèi ad est, nella quale Athena sostiene la causa dei Greci, si avvicina assai allo stile del fregio del Partenone, al contrario le battaglie tra Greci e Persiani su i lati lunghi e tra Greci e Greci nella parte posteriore (fig. 418) offrono dei quadri di grande vivezza e movimento che annunciano un'arte più sviluppata.

Le costruzioni dell'età di Pericle non si limitarono all'Acropoli, ma compresero anche la città bassa di Atene e la regione attica. Contemporaneamente al Partenone sorgeva il tempio detto ora « Theseion » (probabilmente un tempio di Hephaistos o il tempio di Apollo Patroos) che è nella pianta (fig. 419) e nel profilo (fig. 420) un tempio normale di stile attico e grazie alle sei colonne dei lati stretti più normale del Partenone. Esso è assai ben conservato, ed è simile al Partenone per la sua svariata decorazione scultoria in marmo pario. La sua disposizione interna non è più chiara oggidì. Delle sculture dei frontoni è sparito tutto all'infuori delle tracce nel piano di posa. Oltre a 18 metope sono disposte sulla fronte orientale e su una piccola parte dei lati adiacenti; sono adorni di rilievi anche i lati

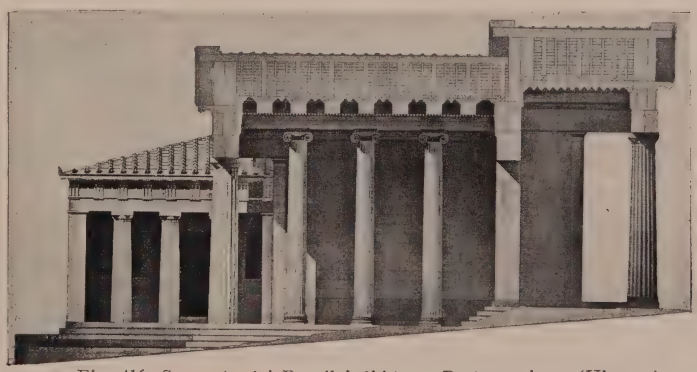


Fig. 416. Spaccato dei Propilei d'Atene. Restaurazione. (Ulmann).

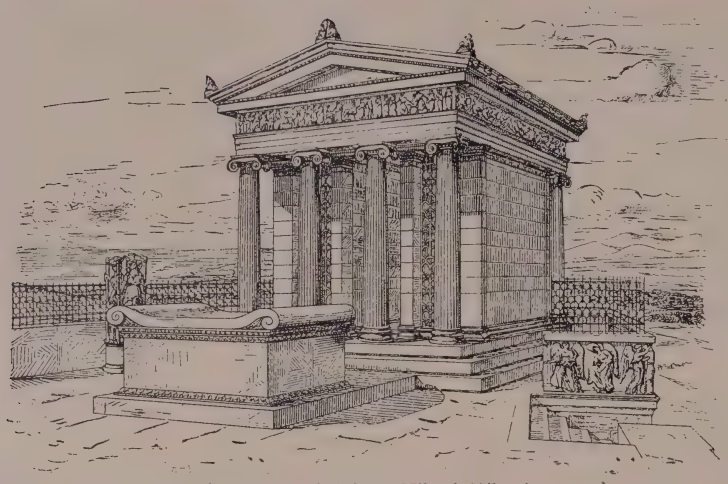


Fig. 417. Tempio di Athena Nike (« Nike Apteros »).
(Restle presso Jahn-Michaelis, Arx Athenarum).

stretti della cella nel pronao e nell'opistodomo. Tutti i rilievi rappresentano delle scene di lotta; nelle metope si hanno le imprese di Eracle e di Teseo, nel fregio occidentale, che in più punti richiama le metope del Partenone, la lotta dei Lapiti e dei Centauri (fig. 421), nel fregio orientale una battaglia che si combatte per mezzo di grandi pietre in presenza degli dèi seduti (fig. 422), forse la lotta di Teseo contro i figli di Pallante per il possesso dell'Attica. L'immediata connessione con l'architettura portò a moderare l'espressione, ma dette d'altra parte anche occasione ad un vivo contrasto di linee. Appunto

Fig. 418. Lotta intorno ad un caduto. Dal fregio occidentale del tempio di Athena Nike.
Marmo. Mus. Brit. (Bruckmann).

per le posizioni oblique predominanti nelle scene di lotta i rilievi si distaccano con grande effetto dalla cornice architettonica orizzontale e verticale. Ma l'alto rilievo del fregio non è del resto per la sua presenza in questa parte del tempio di effetto migliore del modesto bassorilievo del fregio del Partenone. Per certe particolarità struttive corrispondono al « Theseion » il magnifico tempio di Poseidon al capo Sunio e il tempio più grande, non mai completato, di Nemesis in Ramnunte (fig. 225), che si contraddistingue per il suo bel soffitto a cassettoni. Non sappiamo qual fosse l'aspetto del tempio della Madre degli Dei « Metroon » sul mercato, che fu anche innalzato in questo periodo. Il tempio ionico di Athena Nike ricevette un compagno nel « tempio ionico sull'Ilisso » che fu distrutto solo nel XVIII secolo (fig. 226).

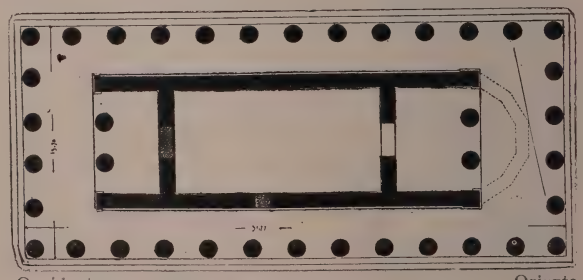
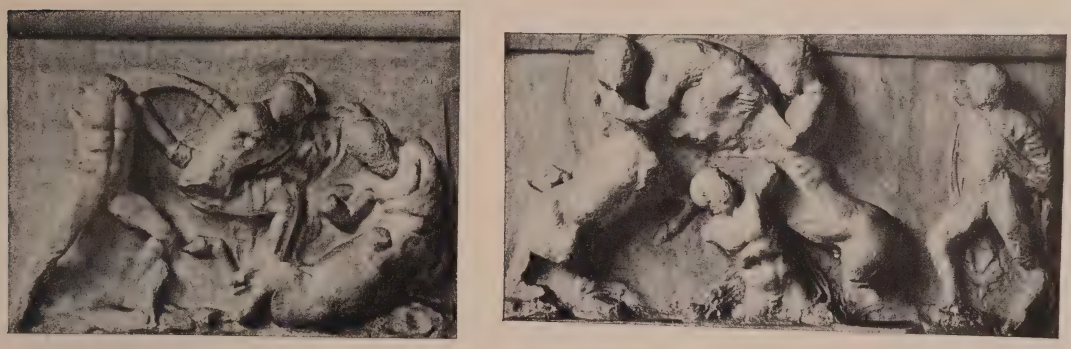


Fig. 419. Pianta del così detto « Theseion ».

Nulla sarebbe più erroneo di cre-

dere che l'architettura si sia contentata di ripetere sempre le medesime forme. Anche nella costruzione dei templi vi erano alcuni còmpiti speciali di cui due, ad esempio, furono risolti in modo particolare da Iktinos l'architetto del Partenone. Il tempio di Figalia, in cui fu risolto uno di questi còmpiti, lo apprenderemo a conoscere più tardi (pag. 255). L'altro còmpito speciale fu posto dal tempio dei misteri in Eleusi che Pericle desiderava fare centro di un culto greco generale (fig. 423). Qui bisognò creare una sala spaziosa assolutamente chiusa dall'esterno per le cerimonie mistiche e per il gran numero degli iniziati. Al posto del piccolo edificio pisistrateo

Fig. 420. Il così detto « Theseion ». Tempio di Hephaistos o di Apollo Patroos. (N. Soc. Fot.).



a b

Fig. 421. Centauromachia. Dal fregio occidentale del « Theseion ». (Bruckmann).

di cui fu intrapreso ma non condotto a fine un ampliamento dopo le guerre persiane, si creò un grande edificio a due piani, al cui piano superiore si giungeva da una terrazza stabilita sulla roccia. Quarantadue alte colonne sostenevano il soffitto e rendevano la sala simile a un ipostilio egizio (pag. 32) o ad un palazzo persiano (fig. 181). Il vano inferiore era circondato all' intorno da otto gradini a sedili ascendenti. Il piano di Iktinos, al quale sembra che appartenesse anche un grande vestibolo che doveva girare all'intorno su tre lati, fu eseguito nella parte inferiore da Koroibos in pietra nera di Eleusi; il piano superiore con colonne in marmo fu completato da Metagenes; il tetto con un lucernaio

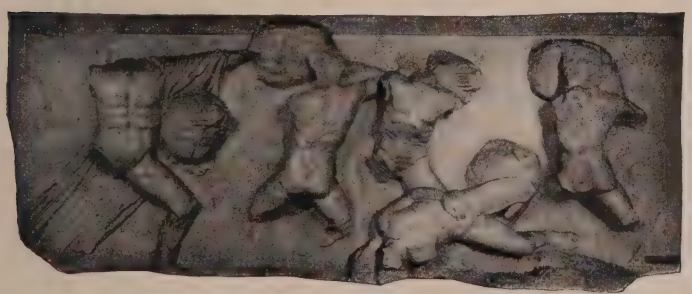


Fig. 422. Lotta con grosse pietre. Dal fregio orientale del « Theseion ». (Bruckmann).

da Xenokles; ma il grande atrio a colonne (« prostoon ») a sud-est fu aggiunto soltanto verso la fine del IV secolo da Philon. A scopi simili, cioè ad accogliere un gran numero di persone, era destinato anche l'Odeion, la più antica costruzione periclea (inaugurata nel 446), un edificio rotondo col tetto a padiglione alla maniera della « Skias » spartana (pag. 165); nell' interno era anch'esso ricco di colonne. Fino a tanto che non sorse l'edificio a volta, da lungo tempo in uso in Oriente, e della cui teoria si occupavano gli eruditi del tempo di Pericle, e non fu adattato alle linee rette dell'architettura greca, non vi era altro mezzo per costituire dei grandi spazî coperti che servirsi della sala a colonne.

Ma non soltanto dei singoli edifici si occupava la teoria della costruzione artistica delle città, quale al tempo di Pericle era stata stabilita dal sofista Hippodamos di Mileto. Nelle città più antiche o dominava una completa noncuranza della disposizione artistica oppure erano stati gl' immediati bisogni della difesa, dell'acqua, della praticabilità che avevano determinato la pianta; in alcuni luoghi era anche separata una città superiore dei templi dalla città bassa degli uomini. Ora, mentre le città antiche, anche Atene, avevano una rete irregolare di strade, il Pireo come anche la colonia attica di Thurioi sul golfo di Taranto (445) furono, secondo il piano d' Hippodamos, disegnate col nuovo sistema: delle strade larghe e dritte e delle vie più strette, tutte ad angolo retto, con piazze nei luoghi adatti. Il porto di guerra e di dogana del Pireo, che aveva bisogno di una stabile chiusura verso la città, ebbe una forma particolare con lunghi porticati e una borsa con arsenali e cantiere. Pericle poi fece unire da Kallikrates (pag. 229, 241) Atene col porto per mezzo di due lunghe mura parallele, mura di mattoni crudi con armatura superiore in legno, le cui fondamenta nel terreno paludoso presentarono grandi difficoltà.

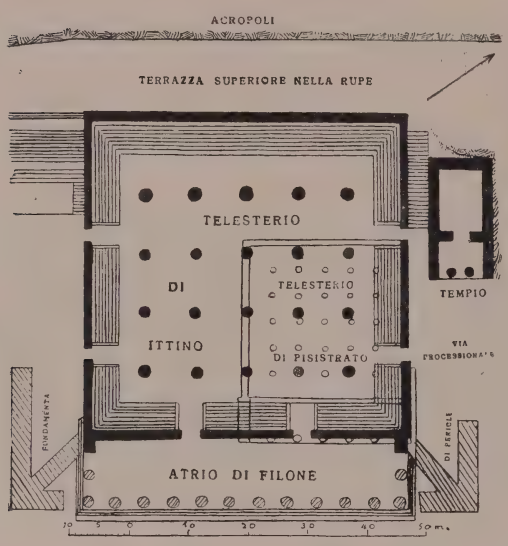


Fig. 423. Il tempio delle iniziazioni in Eleusi (secondo Dörpfeld e Philios).

Scuola di Fidia. — Abbiamo già accennato all' importanza di Fidia come maestro. La sua maniera appare in non poche statue che non riusciamo finora ad attribuire tutte con sicurezza ai loro singoli autori. Egli aveva dato ad esempio alle sue immagini di Athena il peplo dorico con la cintura semplice e con la rimboccatura cadente al di sotto della cinta. Così appare la dea anche in altre statue di indirizzo fidiaco, ad esempio nella colossale Athena Medici (cfr. pag. 225), e in una Athena di Pergamo con doppia egida incrociata. Ma anche ad altre dee di stile affine è dato ora il peplo, ad esempio alla vergine Artemide; anzi perfino suo fratello Apollo porta come citarista un vestito simile, completato da un mantello, tanto che per lungo tempo questa figura fu considerata una Musa (fig. 424). Un meraviglioso prodotto di questo stile è la « Demetra » del Vaticano (fig. 425) nella quale alcuni vorrebbero vedere la Nemesis di Ramnunte, opera di Agorakritos. Questi, nativo di Paro,

era considerato lo scolaro prediletto di Fidia, forse perchè egli era penetrato di più nella maniera del maestro tanto per la sua figura della « Madre degli Dei » seduta tra i leoni col timballo nella sinistra (fig. 426), una delle statue più popolari di Atene, quanto per quella Nemesis del tempio di Ramnunte (fig. 225) della cui testa si è conservato un frammento. La testa della Nemesis era ornata di un cerchio d'oro riccamente decorato, la destra teneva una patera, il braccio sinistro pendente un ramo di melo. Gli accessorî allegorici e i rilievi della base, in parte conservati, che glorificavano Elena come figlia di Nemesis e di Zeus, rammentano Fidia. Un secondo scolaro di Fidia, Alkamenes, pare che appartenga con le sue opere principali solo al periodo della guerra del Peloponneso (pag. 258 e ss.). Da Fidia sembra dipendere fortemente anche Kresilas di Cidonia in Creta, la cui Amazone stava in Efeso accanto a quelle di Policleto (fig. 438) e di Fidia (fig. 393). Probabilmente essa è conservata nella statua capitolina (fig. 427), la quale, secondo la testimonianza di una gemma (fig. 428), s' appoggiava una volta alla lancia. Qui la ferita è fatta centro della mirabile rappresentazione, e il dolore è espresso con particolare bellezza nel capo inclinato. Tra le tre Amazoni essa è psicologicamente la più conseguente e quella di maggiore effetto; appunto per ciò è fondamentalmente lontana dalla maniera di Policleto, sebbene con particolare motivazione offra di nuovo il suo ritmo di posizione (pag. 251). Se il Doriforo di Kresilas dipendesse da quello di Policleto (fig. 437) è cosa che non possiamo più decidere. Ad un altro lato del suo talento accenna il celebre ritratto di Pericle (fig. 429), un modello del ritratto antico idealistico che limitava la caratteristica al puro essenziale. Un altro esempio di questa maniera si ha nella statua di Anacreonte che suona la lira, di un ignoto scultore. Il ferito morente che cade, altra opera di Kresilas, di cui si è additata una replica in una piccola statua in bronzo di Saint-Germain, sembra tradire piuttosto influenze mironiane.

Fig. 424. Apollo Citaredo. (« Musa Barberini »). Marmo. Monaco. (Bruckmann).

Come dalle statue ricordate lo spirito di Fidia parla anche da un gran numero di rilievi attici. Un fedele riflesso della sua « nobile semplicità e tranquilla grandezza »

lo conserva il rilievo trovato in Eleusi nel 1859 presso il tempio di Trittolemo (fig. 430). Esso rappresenta le due dee di Eleusi in quell'aspetto che hanno anche in statue di questo periodo. Demetra porge al giovane Trittolemo le spighe di grano mentre a destra Kore con la fiaccola gli pone sul capo la corona. Le spighe erano dipinte, la corona era aggiunta in bronzo. L'acconciatura dei capelli e il vestito di Demetra mostrano ancora tracce dell'antico stile; la trattazione del panneggiamento in Kore e la posizione del giovanetto accennano invece già allo stile del fregio del Partenone. Una parentela ancora maggiore con l'arte di Fidia è rivelata dal celebre rilievo di Orfeo nel Museo di Napoli (fig. 431, anche in Villa Albani): Orfeo contro il divieto divino si è rivolto a guardare Euridice, ma quello sguardo è l'ultimo giacchè Ermete, mentre ella ha poggiato la sinistra sulla spalla del marito quasi per non esserne separata, le prende delicatamente la mano destra per ricondurla nell'Ade. Il rilievo è un modello della capacità dell'arte attica a rendere anche il più profondo dolore in una maniera delicata senza « pathos » violento e perciò con effetto più sicuro. Questi ed alcuni rilievi simili, forse strettamente connessi (Medea e le Peliadi, Teseo e Piritoo nell'Ade), hanno tolto il loro soggetto dalla tragedia contemporanea di cui aleggia in essi lo spirito: s'è infatti domandato se non appartenessero a monumenti di vittorie tragiche. La loro composizione ricorda i quadri di Panainos nel trono dello Zeus di Olimpia (pag. 239). Rilievi votivi di stile simile si trovano frequentemente. Inoltre cominciano dopo una lunga pausa a sorgere di nuovo i rilievi funerarî, nei quali vien fatta una parte sempre più importante alle donne; ma il loro sviluppo maggiore si ha un po' più tardi. Lo spirito del Partenone aleggia in un gran rilievo di un cavaliere di Villa Albani.

Fig. 425. Nemesis di Agorakritos (?) (braccia restaurate). Marmo. Vaticano.

Per cogliere bene il carattere particolare di questo nobile genere attico di monumenti si possono trarre a confronto due rilievi funerarî ionici, la fanciulla colle colombe proveniente da Paro (fig. 432) e la fanciulla col barattolo che è passata dalla collezione Giustiniani di Venezia al Museo di Berlino. Sono perle preziose della

Fig. 426. La Madre degli Dei con altre divinità. Rilievo in marmo da Atene. Berlino.

Fig. 428. Onice. Parigi.

Fig. 427. Amazone ferita. Marmo. Mus. Capitol. Secondo il restauro nel Museo di Strasburgo. (Fot. Töbelmann).

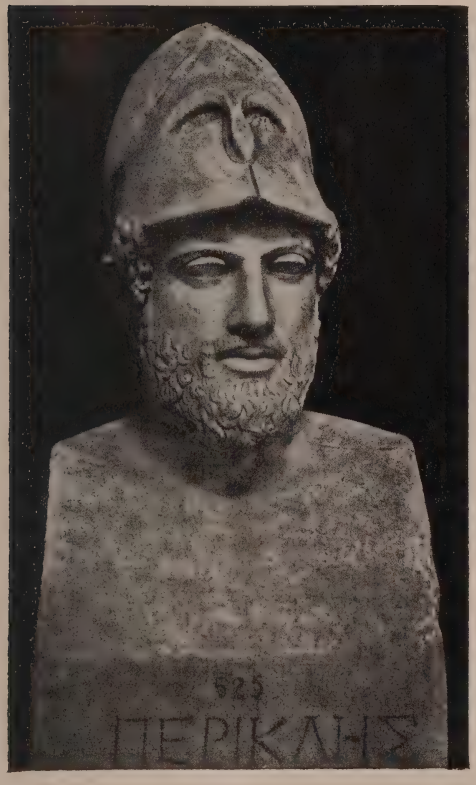


Fig. 429. Pericle, opera di Kresilas. Marmo. Vaticano. (Bruckmann).

Fig. 430. Trittolemo tra Demetra e Kore. Rilievo in marmo, da Eleusi. Atene.

spontanea arte ionica che, come i rilievi del tesoro dei Sifnî (fig. 312 e ss.), rivelano tanto le affinità con l'arte attica quanto le differenze.

Scuola di Mirone. — Non a tutti gli artisti s'addiceva l'alto volo delle creazioni fidiache nella rappresentazione degli dèi, anche altre tendenze reclamavano il loro diritto. Così accanto a Fidia e ai suoi scolari vi sono alcuni artisti nei quali si può riconoscere l'indirizzo mironiano. Il figlio di Mirone, Lykios, e Styppax di Cipro erano esclusivamente bronzisti e continuavano in complesso la maniera del maestro in quanto che creavano o statue di vincitori o figure di genere, o ritratti. Lykios lavo-

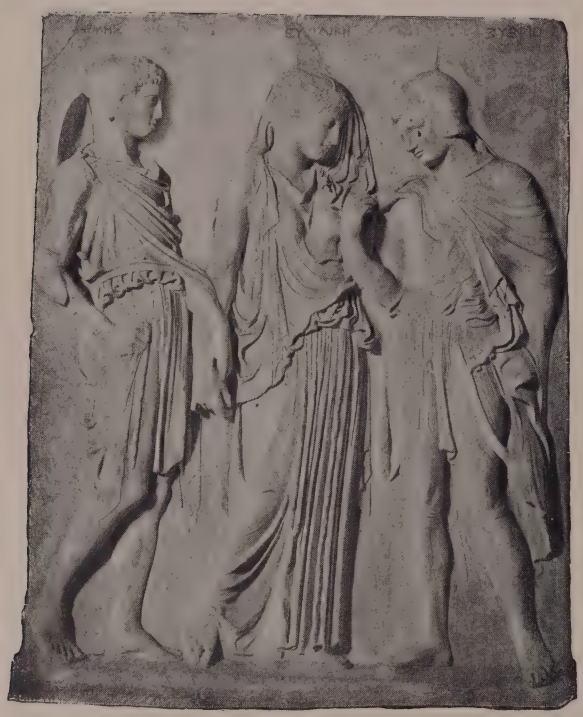


Fig. 431. Orfeo ed Euridice. Rilievo in marmo. Napoli.

Fig. 432. « La fanciulla dalle colombe ». Rilievo funerario da Paro. Marmo. Brocklesby House.

rava già nel decennio 450-440 due statue di cavalieri che più tardi ricevettero un posto d'onore nelle ali sporgenti dei Propilei; un gruppo in Olimpia, il duello tra Achille e Memnone, a cui assistevano in semicerchio dèi ed eroi, conservava uno schema di composizione più antico (pag. 193). Delle sue celebri figure di giovanetti intenti a funzioni sacrificali può darci un'immagine il meraviglioso « Idolino » (fig. 433): sebbene la testa presenti caratteri policletei, il ritmo più libero con i piedi allontanati indica un'altra derivazione e i muscoli tesi del dorso in un'azione così tranquilla non corrispondono alla maniera dell'artista di Argo. Lo « Splanchnoptes » (osservatore delle viscere) di Styppax seguiva un indirizzo simile. Molte opere di questo gruppo d'artisti trovarono il loro posto sull'Acropoli. Non è sicuro che appartenga a questa cerchia un « Atleta che si unge » il quale è attentamente occupato nella

sua azione; la forma del cranio non ha nulla di comune col mironiano (pag. 215). Statue degli dèi non mancavano del resto a questi artisti come non mancavano a Mirone, ma non stava lì la loro maggiore grandezza. L'Ermete Ludovisi dal gesto oratorio può appartenere a questa cerchia, forse vi appartiene anche il bel busto in bronzo del Dioniso barbato di Ercolano.

Pittura attica. — Il passaggio di Polignoto da Atene a Delfi, all'incirca verso il principio della signoria di Pericle, può forse aver influito a che gli edifici periclei, per quanto sappiamo, mancassero di pitture a fresco. Il fratello di Polignoto, Aristophon, era conosciuto per i suoi quadri mitologici, ma erano quadri isolati su tavola. Presso i pittori vascolari la maniera polignotea fece ben presto luogo ad uno stile di maggior delicatezza e grazia, che, riattaccandosi all'indirizzo prepolignoteo, sentiva pur l'influenza dello stile di Fidia (fig. 434). Ma nello stesso tempo si preparava in Atene la più grande rivoluzione che la storia della pittura greca abbia da registrare. Il pittore Agatharchos di Samo, uno Ionio cioè, aveva riconosciuto, lavorando per la scena attica che dal 460 circa era in via di grande sviluppo, l'importanza della prospettiva e del chiaroscuro. Quest'innovazione fu introdotta da Apollodoros di Atene nella pittura su tavola, la quale sostituiva all'antica lastra d'argilla una tavola in legno rivestita di un finissimo stucco e che, facendo il quadro scopo a se stesso, si annunciava in aperto contrasto con la pittura parietale che era invece legata all'architettura e valeva quindi solo come parte di essa. La tecnica della nuova pittura era la tempera cioè l'unione dei colori con bianco d'uovo o gomma. Mescolanze di colori e sfumature dei passaggi erano ancora i mezzi artistici in uso. Il loro riflesso noi crediamo di poter riconoscere in quei vasi che presentano delle figure delicatamente delineate a colori, con accenni d'ombreggiature su fondo bianco (fig. 435). E così Apollodoros prepara un'arte che raggiunge effetti realmente pittorici con luci ed ombre.

Fig. 433. Il così detto « Idolino ». Statua in bronzo di un efebo. Firenze.

Policleto. — L'età periclea ebbe soltanto un artista che si pone a lato di Fidia, Policleto, il principale rappresentante della scultura dorica. Noi abbiamo già appreso a conoscere sopra (pag. 205 e ss.) delle sculture peloponnesie del nostro periodo che presentavano altri indirizzi. Il quadro più completo l'offre l'arte di Policleto.

Policleto di Argo, figlio dell'artista Patrokles, era cresciuto, a quanto sembra, nelle tradizioni della scuola dell'antico scultore locale Hageladas (pag. 193), e fu come questi

Fig. 434. Fanciulle che coronano gli animali per il sacrificio, opera di un pittore vascolare Polignoto. Mus. Brit. (Gerhard).

quasi esclusivamente bronzista. Egli portò quest'arte al più alto grado di perfezione per mezzo di una finissima elaborazione e cesellatura. Egli fu un puro artista peloponnesio, anche nel fatto che egli fece oggetto favorito della sua arte la rappresentazione del corpo nudo giovanile. Perciò la sua maggiore attività, come quella di Mirone e di Pitagora, fu rivolta a statue di vincitori. Una delle sue prime opere (460) rappresentava l'efebo vincitore Kyniskos che vuol porsi la corona sul capo ripiegato in avanti, una bella immagine di giovanile esitazione (fig. 436). Già qui appare il ritmo di posizione che, se non inventato proprio da Policleto, certamente fu da lui applicato per la prima volta alle figure in riposo: il corpo poggia su una gamba mentre l'altra libera si trae indietro. Uno sviluppo ulteriore del tipo si ha in una sta-

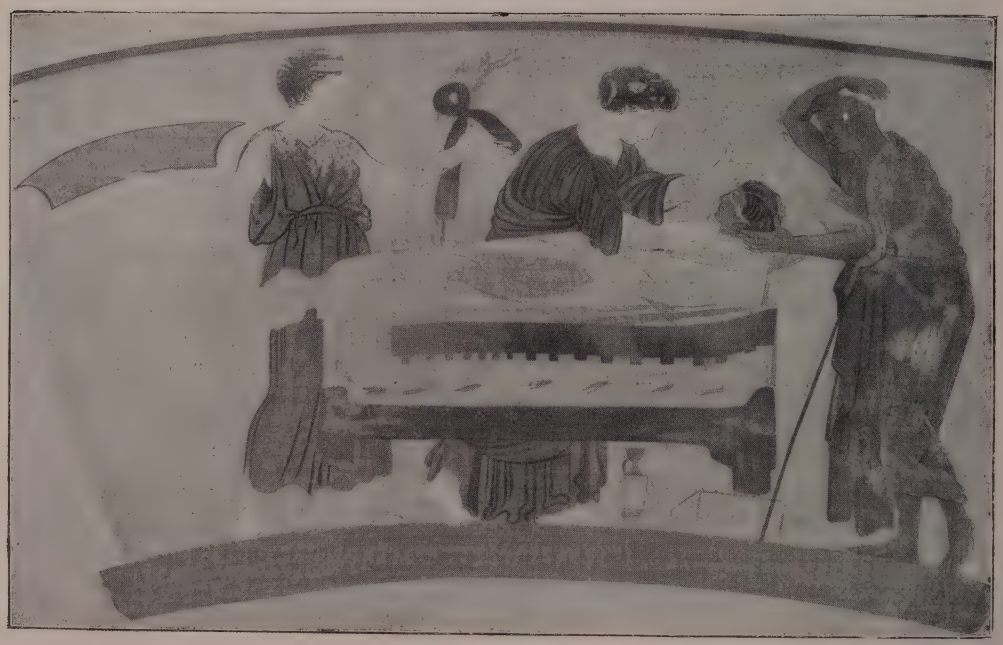


Fig. 435. Esposizione del defunto. Pittura vascolare attica su fondo bianco. Berlino. (Winter).

tua di un giovane, di età maggiore, in Dresda. Solo gradualmente Policleto giunse a fissare quell' ideale perfetto della figura giovanile che è stato una sua gloria particolare. Con questo ideale Policleto stabiliva delle proporzioni assolute del corpo umano, che egli aveva tratto da misure particolari di corpi ben formati e che aveva riunite in un sistema stabile da lui esposto anche in un libro (« Kanon »). Si potrebbe anche qui pensare ad un' influenza della teoria numerica pitagorica (cfr. pag. 211). L' ideale raggiunto così da Policleto era un corpo saldo, ben piantato (« quadrato »), paragonabile al carattere dell'architettura dorica. Con esso si accorda il tipo della testa dal saldo contorno rettangolare, dalla fronte larga, dal naso forte alquanto sporgente, dal mento stretto e dalla netta accentuazione delle singole parti e delle singole linee in modo che esse non abbiano ad unirsi e confondersi in un ovale delicato. Il documento più chiaro del suo stile compiuto è offerto dal « Doryphoros », contraddistinto appunto col nome di « Kanon », un portatore di lancia che è conservato nella sua copia migliore in una statua di Napoli (fig. 437). Qui l'artista cercò di rappresentare l'ideale di un corpo giovanile in una bella posa e in una perfetta armonia delle forze. Egli non mirava a rendere dei sentimenti, ma si contentava di rappresentare la sana vigoria atletica. Il suo ritmo di posizione divide inegualmente il peso tra le due gambe, la maggior parte di esso poggia sulla destra rigida, mentre la sinistra libera e piegata al ginocchio si trae indietro. Policleto ripete volentieri questo ritmo: nelle sue statue di vincitori esso è, se non esclusivo, tuttavia tipico. Si trovava per ciò che le sue figure erano uniformi e quasi coniate sopra un solo modello.

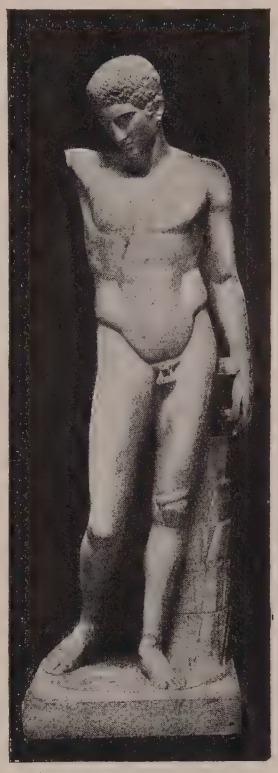


Fig. 436. Kyniskos (?) di Policleto. Marmo. Mus. Brit.

Affine alle numerose statue di vincitori è un'Amazone che Policleto creò per l'Artemision di Efeso (pag. 225); le Amazoni, secondo il mito, avevano trovato una volta protezione in questo tempio. Essa stava lì accanto ad altre Amazoni di Fidia, Kresilas, Phradmon, così che nacque la leggenda di una gara tra questi artisti nella quale Policleto sarebbe rimasto vincitore. Nel cospicuo materiale di statue di Amazoni conservate si possono distinguere tre tipi del tutto differenti tra di loro, nei quali si vogliono riconoscere le opere di Fidia (fig. 393), di Kresilas (fig. 427) e di Policleto. Il tipo che con sufficiente sicurezza si può ricondurre a quest'ultimo mostra l'Amazone vestita di un corto chitone che legato soltanto sulla spalla destra lascia liberi i due seni (fig. 438). Essa ha una ferita al seno destro e tiene il braccio destro stanco sul capo reclinato mentre si appoggia con la sinistra a un pilastro. Le forme larghe del corpo e il tipo del viso fanno apparire l' Amazone innegabilmente sorella degli atleti policletei. Anche la trascuranza del motivo essenziale, in quanto che l'Amazone alzando il braccio destro stira la ferita da questo lato, sembra corrispondere alla maniera di Policleto che aveva di mira piuttosto qualità di forme che una motivazione interiore; a questa medesima maniera appartiene la simmetrica caduta delle pieghe del chitone che non risente in alcun modo della differenza tra la gamba ferma e la gamba slegata. Nonostante questi difetti il contrasto tra le forme vigorose della virago e l'acca-

sciamento per la ferita è di effetto mirabile e spiega il giudizio degli antichi critici d'arte.

Noi sappiamo che Policleto circa verso il 430 dimorò alcun tempo in Atene, allora amica di Argo; e lì Socrate apprese a conoscerlo e ad apprezzare la sua scultura atletica tanto organicamente costruita. Così si spiega nel migliore modo l'influenza attica che si rivela nel « Diadumenos » di Policleto (fig. 439, senza il sostegno). Noi possediamo l'opera in più copie di differente valore: alcune mostrano nella testa di più la maniera del Doriforo, mentre la delicata espressione del viso incorniciato dai riccioli che spicca in altre copie forse risale ad una variazione attica. Per ciò che riguarda il ritmo Policleto non ha fatto altro che trasportare in questa sua nuova opera il motivo del Doriforo.

Fig. 437. « Doryphoros » di Policleto. Marmo. Napoli.

Fig. 438. Amazone di Policleto. Marmo. Londra. Lansdownehouse.

Solo in età avanzata Policleto, come il maestro riconosciuto della scuola peloponnesia, ricevette un incarico di genere del tutto differente, che lo pose di nuovo in gara con Fidia per quanto con minore successo che per l'Amazone. Nell'anno 423 si era

incendiato l'antico Heraion presso Argo (pag. 142). In suo luogo Eupolemos di Argo aveva costruito un nuovo tempio (6×12 colonne), di cui ambedue i vestiboli erano assai profondi e la piccola cella aveva mantenuto le antiche navate laterali strette (pag. 184) per lasciare il posto al simulacro della dea. Le sculture decorative del tempio conservate solo in minima parte (Gigantomachia e lotte troiane) sembrano rivelare un' influenza attica sull'arte di Policleto. A Policleto stesso fu dato incarico di creare il simulacro della dea, una statua criselefantina alla maniera dello Zeus di Olimpia. La scarsa larghezza della navata mediana (solo 4 metri invece di 6) obbligò certo a delle proporzioni abbastanza modeste. Della statua noi dobbiamo, come spesso, l'unica sicura immagine alle monete. La testa della dea con le sue forme rotondeggianti, le ciocche disciolte, la larga « stephane » in metallo (fig. 440) non concorda con la testa Farnese di Napoli, attribuita a Policleto ma molto più antica, la quale per la sua serietà austera, la conformazione netta delle palpebre, gli zigomi forti, il labbro superiore abbassato agli angoli, e il labbro inferiore pieno, fa pensare alla Hera omerica piena di passione; e ancor meno certamente concorda con la Hera Ludovisi, prima attribuita a Policleto, che è più recente di quasi un secolo. Con maggiore ragione è stata tratta in campo una testa in marmo del Museo Britannico (fig. 441). La concordanza tanto con l' immagine delle monete quanto con le teste sicuramente policletee è favorevole alla congettura. Si comprende quindi come nella Hera si cercasse

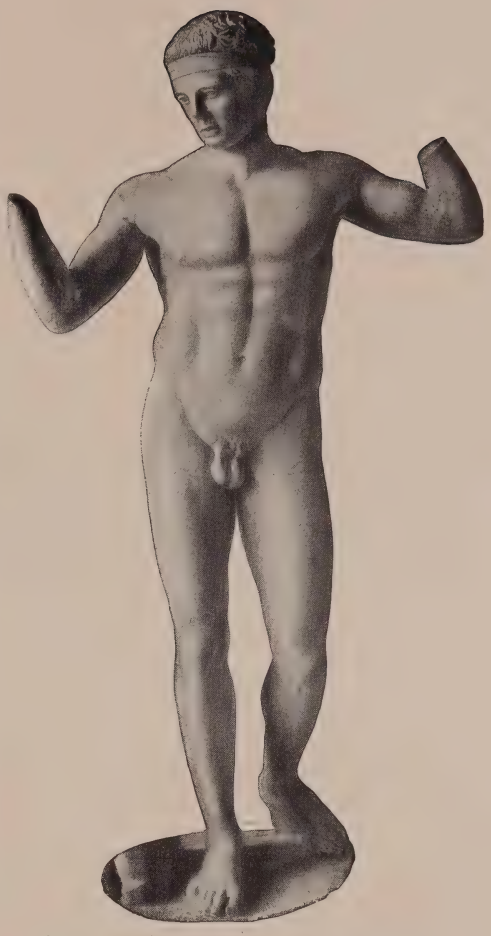


Fig. 439. « Diadumenos » di Policleto. Da Delo. Atene. (Mon. Piot).

Fig. 440. Testa di Hera. Moneta di Argo. (Gardner).

Fig. 441. Testa della Hera di Policleto (?). Marmo. Mus. Brit. (Waldstein).

Fig. 442. Hera in trono. Moneta di Argo. (Gardner).

invano la maestà divina, mentre si tributava il più grande elogio all'esecuzione tecnica. Qui si mostravano i limiti e i pregi del talento policleteo.

Accanto a Policleto stava il suo giovine fratello Naukydes. Anch'egli lavorò a preferenza statue di vincitori, tuttavia completò anche la Hera di suo fratello con una figura di Hebe che nelle monete (fig. 442) si vede in piedi accanto alla dea. Diverso dal comune era un Phrixos il quale dopo compiuta la traversata aveva ucciso l'ariete e guardava la vittima ardente, un'opera che stava sull'Acropoli di Atene e che può servire a confermare i tradizionali rapporti dell'arte argiva con l'arte attica.

VIII. — IL PERIODO DELLA GUERRA DEL PELOPONNESO (431-403).

Condizioni dell'epoca. — Gli ultimi decennî del V secolo costituiscono una delle età critiche della storia greca. La guerra di circa un trentennio che doveva portare a soluzione il vecchio antagonismo tra Atene e Sparta, da principio piena di successi dubbî, poscia interrotta dalla pace triennale di Nicia, quindi con la rovina della spedizione siciliana, la presa di Decelea e l'abbandono dei compagni della lega, mutatasi in una serie di tentativi disperati, finiva con la completa disfatta di Atene. La morte di Pericle quasi al principio scatenava le passioni di parte che aggiungevano all'insuccesso esterno il disfacimento interiore dello stato. Era il periodo dei politicanti ambiziosi. La sofistica e la retorica cominciavano la loro opera di dissoluzione, nella poesia regnava lo spirito di Euripide, gli incitamenti morali di Socrate erano indirizzati assai più ai singoli individui che allo Stato. Gli antichi dèi avevano una posizione difficile di fronte a tutte queste influenze. Necessariamente il carattere del tempo si doveva rispecchiare nell'arte e quasi c'è da meravigliarsi che ad essa fossero affidati ancora tanti còmpiti. Ma certo anche il ramo più caratteristico dell'arte di questo periodo, la nuova pittura, faceva affidamento quasi per intero sulla cerchia dei privati.

Mentre Atene decadeva, la sventura precipitava anche sull'Occidente greco. Al tempo della guerra del Peloponneso le città della Magna Grecia sul mar Tirreno (Cuma, Poseidonia) cadevano in potere dei Sanniti e dei Lucani. Di tutte le ricche città sul golfo di Taranto solo questa manteneva ed accresceva la sua importanza, così come in Sicilia Siracusa saliva a grande altezza politica per la vittoriosa difesa contro gli Ateniesi; ma d'altro lato i Cartaginesi nell'ultimo decennio distruggevano la maggior parte delle altre città greche della Sicilia, Selinunte, Segesta, Imera, Agrigento: i loro templi rimasti incompleti ne fanno testimonianza ancor oggi. Soltanto le coste dell'Asia Minore, sebbene sotto il giogo persiano, mantennero la loro antica vitalità; i più grandi progressi artistici del tempo risalgono ancora una volta all'ispirazione ionica.

Architettura. — Per l'architettura un'epoca di tal genere doveva essere particolarmente sfavorevole. Due templi meritano tuttavia di essere ricordati. Il dorismo mitigato dallo spirito attico aveva raggiunto il suo culmine nel Partenone e nei Propilei; ambedue le volte o alle doriche erano state aggiunte delle particolari forme ioniche, o delle colonne ioniche avevano trovato il loro posto nell'interno accanto a quelle doriche. Su questa via progredì Iktinos, l'architetto del Partenone, quando egli ebbe da costruire un tempio in Arcadia, dove sembra che fosse chiamato presso a poco nel tempo stesso

in cui il suo compagno Fidia era chiamato in Olimpia. Sull'altura rocciosa, solitaria e circondata di querce di Basse (m. 1020), nel territorio di Figalia, un piccolo edificio sacro ad Apollo doveva essere trasformato in tempio. Un allargamento nella direzione originaria di est-ovest era impedito dalle condizioni del terreno; perciò Iktinos conservò l'antico edificio con la sua porta verso oriente per il simulacro in legno del dio, ma lo circondò di un tempio dorico della forma ormai stabilita, salvo la direzione della fronte verso nord (fig. 443). Il nuovo edificio, che era troppo stretto per una distribuzione a tre navate, fu da lui provvisto, alla maniera dell' antico Heraion di Olimpia (fig. 265), di cappelle laterali, le cui colonne ioniche lavorate solo per tre quarti, con un fregio al di sopra (fig. 443), chiudevano uno spazio mediano scoperto (ipetrale, pag. 132). Le colonne ioniche differiscono completamente dall'uso attico nel capitello semplice ed arcaizzante (fig. 239, cfr. fig. 267) e nella base ampiamente evasa; ma

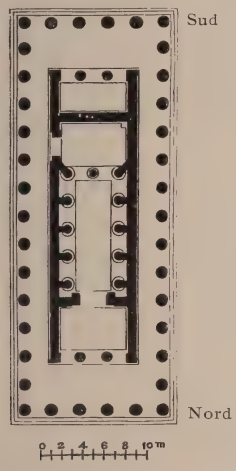


Fig. 443. Il tempio di Apollo in Basse presso Figalia. (Borrmann).

Fig. 444. Capitello corinzio di Figalia (non sono sicuri i dettagli della restaurazione). (Durm secondo Cockerell).

poichè questa forma sarebbe stata troppo pesante per la divisione del nuovo edificio dalla cella, Iktinos introdusse qui una colonna più leggiera la quale presenta un primo sviluppo, ancora mantenuto in linee generali, del capitello corinzio con una timida applicazione dell'acanto e con ornamenti vegetali dipinti accanto alla palmetta (fig. 444). Così questo tempio, insieme al Partenone e all'edificio di Eleusi, mostra come Iktinos sapesse trar partito per ciascun nuovo problema dal suo carattere particolare ed essere anche originale nelle singole forme.

Non è prodotto del caso che il capitello corinzio per la prima volta ci si presenti nel Peloponneso. Il suo nome ne riconduce a Corinto l' invenzione che viene attribuita allo scultore Kallimachos (pag. 263). È stato già sopra (pag. 130-131) osservato come il capitello si contraddistingua per la sua leggerezza e per la sua comoda applicazione; oltre a ciò la sua ricca ornamentazione vegetale s'adatta alla nostra epoca che tende ad una maggiore leggiadria. Ma un uso più frequente e uno sviluppo ulteriore il capitello l'ebbe soltanto nel corso del IV secolo; in Atene infatti appare per la prima volta un secolo più tardi che in Figalia.

Pure in mezzo allo scompiglio della guerra del Peloponneso il riordinamento architettonico dell'Acropoli ebbe il suo completamento. Vicino all'orlo settentrionale (fig.

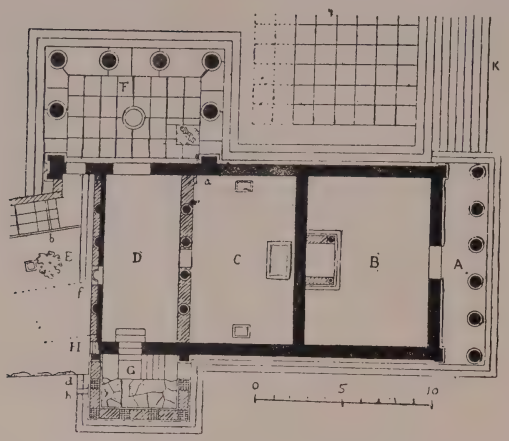
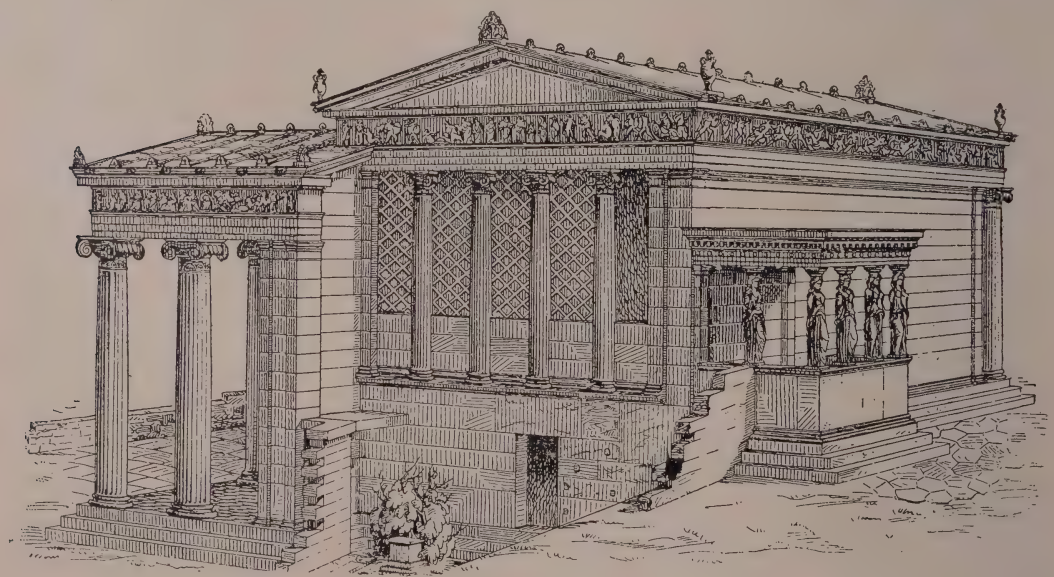


Fig. 445. Pianta del così detto Eretteo.
(Restle presso Jahn-Michaelis, Arx Athenarum).

395, 31) s' innalzava il più antico santuario della dea della città, « l'antico tempio » o « Eretteo » che conservava i segni della mitica gara degli dèi, il colpo di tridente di Poseidon e l'olivo di Athena (pag. 145). Probabilmente nell' intervallo della pace di Nicia fu rinnovato sotto la guida dell'architetto Philokles il piccolo tempio doppio di Athena Polias e di Poseidon Erechtheus in forme ioniche nobili e graziose (fig. 445). Fu necessario qui non solo racchiudere armonicamente più luoghi di culto ma anche valersi abilmente del dislivello del suolo (m. 3). L' edificio principale abbracciava le celle dei due dèi. Dinanzi alla cella, collocata più in alto, della dea Athena (B), dalla quale era separata per mezzo di un muro quella più profonda di Poseidon, il vero e proprio Eretteo (C), si stende ad oriente un vestibolo a sei colonne (A); la parete d'ingresso aveva accanto alla porta da ciascun lato una finestra. Un atrio maggiore con quattro colonne sulla fronte (F) si trova nel lato settentrionale collocato più basso (fig. 446); la sua grande porta è giustamente vantata come un modello di decorazione architettonica. In esso stava un altare del grande Zeus; si vedeva anche nel suolo il segno del tridente. L'atrio costituisce l' ingresso principale ad un'anticamera in cui stavano più altari e le cui pareti erano ornate di quadri. Di qui una porta conduceva nella vera e propria cella di Poseidon (C), nella quale si trovava la fonte d'acqua salata, scaturita per il colpo di tridente di Poseidon: dalla bocca della fontana superiore (Prostomion) il luogo ricevette il nome di « Prostomiaion ». Un



Atrio settentrionale. Olivo. Parete occidentale. Loggetta delle Cariatidi. Atrio orientale.
Fig. 446. Veduta dell'Eretteo da occidente. (Restle presso Jahn-Michaelis, Arx Athenarum).

Fig. 447. Loggetta delle Cariatidi nell'Eretteo. (Fot. Al. Beer).

secondo ingresso dell'anticamera si trova sul lato meridionale. Qui si presenta la loggia delle Canefore (G), un edificio a gradini il cui tetto piatto è sostenuto da sei fanciulle (Korai, le così dette Cariatidi) erette su un alto zoccolo (fig. 447). Come nel tesoro dei Sifnî in Delfi (fig. 312) e nel tempio di Zeus in Agrigento (fig. 371) la figura umana è qui adoperata come membro architettonico. La terza porta dell'Eretteo si apre ad occidente verso il Pandroseion, il santuario aperto della figlia di Cecrope, Pandrosos, nel quale stava l'antico olivo sacro (E). Probabilmente una volta la terrazza murata dell' Hekatompedon si estendeva di più verso il nord (fino ad f) racchiudendo un santuario sotterraneo (H) o di Cecrope o di Pandrosos. La fronte occidentale a due piani (fig. 446) era divisa nel piano superiore soltanto con mezze colonne (con pareti a finestre inserite molto più tardi, fig. 396). Una simile parete a due piani sembra aver separato la cella di Poseidon dal suo vestibolo. Tante deviazioni dalla regola si spiegano per la particolare destinazione di questo edificio e forse anche per un mutamento del piano durante la costruzione, ma esse, insieme alla snellezza delle proporzioni (pag. 129) ed alla trattazione oltremodo ricca delle singole parti (fig. 237, 243, pag. 134), contribuiscono a fare di tutto l'edificio un vero scrigno di leggiadrissima architettura e ad assicurare al piccolo tempio, collocato più basso, il suo effetto accanto al Partenone. Questa creazione si deve anche

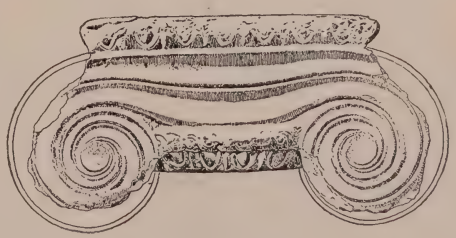


Fig. 448. Capitello del « Monumento delle Nereidi » in Xanthos. (Koldewey presso Puchstein).

maggiormente ammirare perchè l'edificio, nonostante i bisogni degli ultimi tempi della guerra, fu condotto a termine negli anni 409-407.

La delicata perfezione dello stile ionico nell'Attica ci colpisce tanto più in quanto che lo ionismo vi aveva trovato ingresso tardi e si era finora esercitato soltanto in forme semplici (fig. 226, 240, 417). Forse il merito non appartiene tutto a Philokles, giacchè deve aver contribuito alla perfezione dell'opera l'influenza ionica. Per lo meno il capitello con la sua voluta doppia e il suo intreccio di cinghie sovra l'ovulo si ritrova anche nel Monumento detto delle Nereidi della città licia Xanthos (fig. 448), presso a poco contemporaneo. Questo monumento (fig. 449) è un bell'esemplare dell'architettura funeraria asiatica che amava sollevar le tombe in altezza (fig. 170, 173) e perciò tendeva ad una costruzione a più piani. Su un solido basamento circondato di due fregi a rilievi s' innalza un leggiero tempio ionico che contiene la camera funeraria ed è tutto ornato di ricche sculture (pag. 266-67). È senza dubbio la tomba di un re o di un satrapo licio, ma non, come è stato congetturato, di Perikles che governò soltanto verso il 370, piuttosto invece di Kuperllis che, secondo la testimonianza delle monete, regnò per lunghi anni in Xanthos al tempo della guerra del Peloponneso.

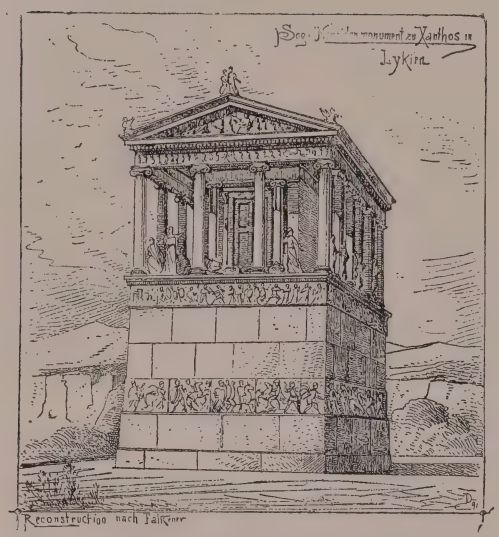


Fig. 449. « Monumento delle Nereidi » in Xanthos. (Durm secondo Fellows e Falkener).

Scuola di Fidia. — Le Cariatidi della loggia dell' Eretteo (fig. 447), create presso a poco verso il 415, sono ancora fedeli interamente allo stile severo del fregio del Partenone; esse risolvono nel modo più felice il doppio problema di presentare, in sostituzione delle colonne, un atteggiamento di riposo stabile e di prender tuttavia come figure umane una posizione più libera. Anche in altre opere in stile di Fidia, sviluppatosi sotto le influenze architettoniche, presenta i suoi frutti immediati. A quanto sembra si può considerare come uno dei continuatori dell'arte del maestro il vecchio Prassitele, il primo membro di una famiglia attica di artisti di lunga durata e di grande fama. Per la sua patria egli creò un gruppo in marmo delle divinità eleusinie con Iakchos, le cui figure femminili forse si possono ancora additare nel nostro patrimonio statuario (fig. 450). Per l' Hekatompedos di Hera Teleia innalzato dai Tebani in Platea dopo il 427 creò la statua in marmo di questa dea (fig. 451 ?); e verosimilmente per il tempio di Eracle in Tebe scolpì i gruppi dei frontoni con le dodici imprese dell' eroe, certamente un regresso rispetto ai frontoni unitarî di Fidia. Nella nostra tradizione storico-artistica questo Prassitele era stato confuso col nipote omonimo e solo l' indagine moderna ne ha ricostruito l' immagine.

In complesso anche nella scuola di Fidia viene a costituirsi un indirizzo di mollezza più accentuata, unita talvolta a maggiore grazia e talvolta a maggiore magnificenza. Il suo principale rappresentante è Alkamenes, le cui opere discendono anche più giù della fine della grande guerra. Col nuovo ordinamento dell'Acropoli sono in rap-

Fig. 450. Demetra (?). Mus. Capitol. (Bruckmann).

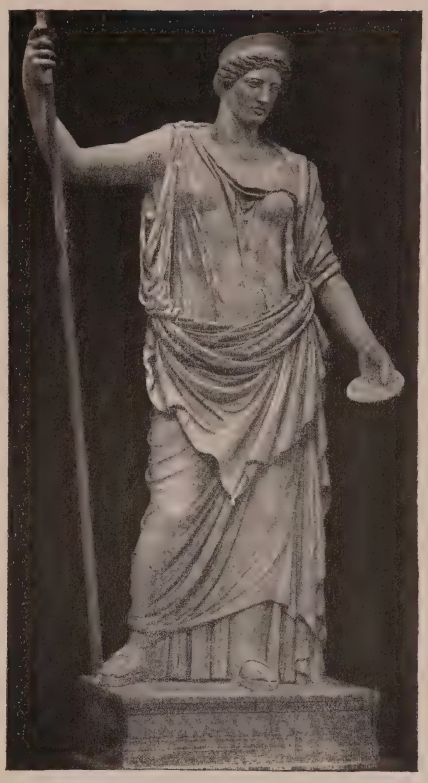


Fig. 451. Hera Barberini. Vaticano. (Bruckmann)

porto due opere che uniscono un certo arcaismo delle forme con tratti più moderni: un'erma di Ermete Propylaios (fig. 452) della quale una copia, mediocre ma contraddistinta dal nome dell'autore, è stata trovata in Pergamo, e un' immagine di Artemide Hekate (fig. 453), la quale qui per la prima volta, secondo la triplice natura della dea, fu rappresentata con triplice figura. Del resto lo scolaro e il « rivale di Fidia » continuava con gran successo il còmpito del maestro di adornare i templi e i santuarî di Atene con simulacri delle divinità in marmo, bronzo, oro

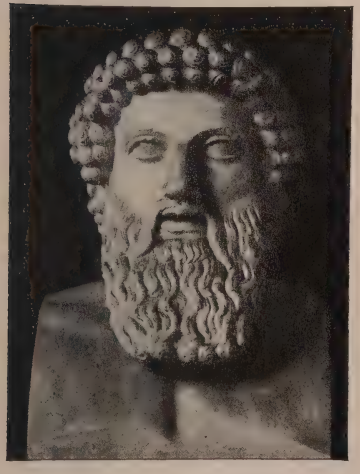


Fig. 452. Ermete Propylaios di Alkamenes. Marmo. Monaco. (Fot. Töbelmann).

Fig. 453. Artemide Hekate. Marmo. Berlino. (Fot. Töbelmann).

e avorio. Così egli ad esempio creò, dietro il modello dello Zeus di Olimpia, un Dioniso troneggiante criselefantino per il nuovo tempio presso il teatro (fig. 395, 44), e per il vicino sobborgo dei giardini un' « Afrodite nei giardini », a giudizio degli antichi la sua opera più bella, che si vuol riconoscere in una statua di questa dea dal vestito trasparente, di cui esistono molte repliche (fig. 454). Per il tempio di Hephaistos sul mercato (« Theseion » ? v. pag. 241-42) egli fece verso il 420 un gruppo in oro e in avorio del dio e della sua compagna di culto Athena Hephaistia; le statue che si ritengono verosimilmente copie della figura della dea (fig. 455) presentano il peplo sciolto, la posizione libera, la piccola egida appesa di traverso, elementi che indicano un progresso di fronte alle severe immagini della dea di Fidia. Athena come la Parthenos appoggiava il braccio sinistro sul grande scudo. Possiamo figurarci la sua testa, che non è conservata, valendoci di una statuetta affine (fig. 456). Forse l' Hephaistos del gruppo si può ritrovare in una graziosa statuetta in bronzo del Museo Britannico. Alkamenes creò per Mantinea un Asclepio, senza dubbio eretto e appoggiato al bastone, come lo rappresentano i più antichi rilievi votivi attici. Una Hera dell'artista si potrebbe riconoscere

Fig. 456. Testa di una statuetta di Athena da Creta. Parigi. (Fot. Töbelmann).

Fig. 454. « Afrodite nei giardini ». Marmo. Louvre.

Fig. 455. Athena Hephaistia di Alkamenes. Marmo. Cherchel. (Gauckler).

Fig. 457. Discobolo che esamina il terreno. Marmo. Vaticano.

Fig. 458. Athena Farnese. Marmo. Napoli. (Bruckmann).

in un rilievo votivo; la sua Prokne che medita sulla morte del figlio Itys in una statua dell'Acropoli: ambedue le opere si avvicinano alla maniera di Fidia. All'ultimo periodo dell'operosità di Alkamenes appartiene un gruppo in rilievo di Athena e di Eraclè, un monumento politico che gli Ateniesi dopo il ritorno di Trasibulo (403) dedicarono in Tebe. Come il suo maestro, Alkamenes faceva delle incursioni anche nel campo delle pure rappresentazioni umane; senza assoluta sicurezza ma non inopportunamente viene messo in rapporto con la sua arte l'eccellente Discobolo del Vaticano (fig. 457), opera sicuramente attica, una vera figura modello: l'atleta col disco ancora nella sinistra prende stabile posa col piede destro ed esamina cautamente la mèta prima del getto. Egli costituisce un caratteristico contrapposto al Discobolo di Mirone (fig. 381): in questo tutto l'interesse è dato alla rappresentazione della forza, dell'equilibrio, in quello invece viene espressa tanta attività spirituale quanta ne comporta il soggetto. È possibile che anche l'« Atleta che si unge » (cfr. pag.

248-49) con la sua forma di testa simile, non mironiana, appartenga alla cerchia di Alkamenes. Insomma Alkamenes appare l'ereditiero vero e proprio dell'arte fidiaca, che egli ha fatto avanzare verso uno stile più ricco e più raffinato.

Come terzo scolaro di Fidia nel periodo peloponnesio può esser ricordato Pyrrhos di Atene, la cui Athena Hygieia presso i Propilei probabilmente fu dedicata in occasione della peste; forse possiamo riconoscerla nella bella statua Farnese (fig. 458). Qui al peplo fidiaco si è sostituito il chitone ionico chiuso e la parte maggiore è data al gran mantello ricco di pieghe. Molti artisti di questo periodo hanno battuto la medesima via, per il primo certo l'autore dell' Athena Albani con l'elmo a testa di cane, alquanto più antica e grandiosamente severa (fig. 459). La statura della vergine guerriera cresce a causa dell' alto elmo corinzio a visiera nella statua colossale di

Fig. 459. Athena Albani. Marmo. Roma. Villa Albani.

Fig. 460. Athena di Velletri (braccio destro erroneamente restaurato). Marmo. Louvre. (Bruckmann).

Velletri (fig. 460), un po' più moderatamente nell'Athena Giustiniani col serpente ai piedi (Vaticano), che è alquanto più recente.

L' influenza di Fidia si rivela non minore nel rilievo che nella statuaria. Il bisogno di una decorazione artistica si fa valere da per tutto. Perfino le lastre dei decreti ricevono non di rado in questo tempo un ornamento a rilievo; l'arte sapeva appunto nobilitare anche un arido atto pubblico, un contratto di stato, una presentazione di conti. Ma soprattutto fioriva con nuovo splendore l'antica costumanza dei rilievi funerarî (pag. 178), che si mantengono ancora nelle forme modeste di una lastra (stele) o di un vaso. Qui noi vediamo il calzolaio Xanthippos con le sue forme, il ramaio Sosinos con le sue barre di rame, il tegeate Lisas che apparteneva all'esercito peloponnesio del presidio di Decelea. E soprattutto noi ritroviamo delle scene deliziose della tranquilla vita famigliare, non con la rappresentazione individuale di persone determinate, ma tutte trattate per tipi. Noi vediamo Ameinokleia la quale si fa legare i sandali da una fantesca, oppure Hegeso che si fa presentare uno scrigno

di gioie (fig. 461); la donna scambia con lo sposo una stretta di mano, abbraccia il suo fanciullo, raccoglie la famiglia e gli amici intorno a sè. Se anche per lo più si attinge l' ispirazione alla cerchia delle occupazioni comuni, il serio e dignitoso atteggiamento della figura principale, i gesti dei circostanti, ad esempio il poggiar del capo sulla mano, accennano alla triste serietà della rappresentazione. L' arte attica è inesauribile in queste scene, le quali talvolta accennano delicatamente alla dolorosa separazione dai proprî cari e dai beni della terra, talvolta presentano la felicità e la pace dell'esistenza famigliare, e in tal modo mitigano l'amarezza del pensiero della morte, prolungano il passato e lo rendono presente ai superstiti. In questi rilievi echeggia il puro sentimento etico e il linguaggio misurato di Fidia. In verità non è la parte minore della sua grandezza che egli abbia saputo ammaestrare così anche i più modesti marmorarî e infondere in essi un soffio del suo genio.

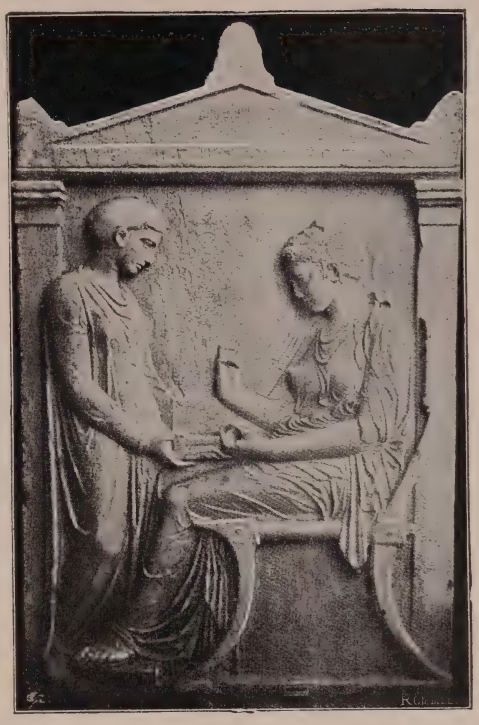


Fig. 461. Stele funeraria di Hegeso. Marmo. Atene.

Altri indirizzi. — Ma naturalmente Fidia non fu l'esclusivo ispiratore. Una influenza dell' indirizzo mironiano sembra presentarsi nel bronzista Strongylion. Egli godeva fama come autore di ritratti. Il suo « Cavallo di legno » sull'Acropoli lungo circa m. 5.50 (dedicato prima del 414), dal cui dorso aperto guardavan fuori quattro eroi attici della guerra troiana, era assai popolare: quattro dei sei grandi blocchi della base sono ancora sul posto. Una piccola statua di fanciullo fu assai stimata più tardi da Bruto, e un'Amazone (forse a cavallo) celebre per le sue belle gambe era tenuta in gran conto da Nerone. Nella sua Artemide Soteira in Megara (fig. 462) vi sono due innovazioni: per la prima volta la dea della caccia appare in vestito corto e per la prima volta un'immagine del culto è rappresentata in vivace movimento. Ambedue le innovazioni trovarono presto seguito.

Accanto a questa si svolgeva un'altra corrente del tutto diversa, la quale tendeva alla grazia delle forme. Il suo principale rappresentante è Kallimachos, forse un Corinzio di origine. Ma egli spingeva la raffinatezza dell' esecuzione a tal punto che facilmente ne andava perduta la grazia delle figure: ad esempio nelle sue « Lacedemoni danzanti » in bronzo. Ci possiamo fare un' idea del suo stile da certi rilievi che si distinguono per forme, movimenti, pieghe piuttosto manierate (fig. 463). Kallimachos ricevette appunto per ciò il soprannome di « distruttore d'arte » (Katatexitechnos) tanto egli sembrava raffinare all'eccesso e disgregare così tutte le forme. Nel capitello corinzio, la cui invenzione si attribuiva a lui, furono messi in opera nuovi espe-

Fig. 462. Artemide Soteira. Moneta di Page. (Gardner-Imhoof).

dienti tecnici (trapano corrente) per raggiungere l'effetto maggiore nella decorazione vegetale (pag. 130-31). Per ambedue questi lati dell'arte di Kallimachos si può trarre a confronto una grande opera trovata in Delfi, le cui parti inferiori sono formate da foglie di acanto elegantissime dal contorno netto, mentre la sommità è costituita da un gruppo oltremodo grazioso di tre danzatrici in vestito corto e trasparente che portano in capo il « kalathiskos » a foglie di silfio e che tenevano ciascuna un braccio alzato (fig. 464). La lampada d'oro nel nuovo tempio di Athena Polias (fig. 446) testimoniava dell'abilità di Kallimachos per un'eleganza raffinata nelle opere dell'arte industriale. La sua maniera artistica contiene uno degli elementi che costituiscono in appresso lo

Fig. 463. Danzatrice laconica (?). Rilievo in marmo. Berlino. (Arch. Jahrb.).

Fig. 464. Danzatrici col « kalathiskos », coronamento di una colonna. Delfi. (Fot. Giraudon).

stile arcaistico. Questo è uno stile che al linguaggio figurato e, per quanto è possibile, anche al sentimento dell'arte più antica apparecchiava una sopravvivenza artificiale attraverso tutto il corso dell'arte classica. Noi lo troviamo ad esempio già in un rilievo samotracio dell'età di Skopas, ed è particolarmente amato nell'arte ellenistico-romana. Esso appare anche nella pittura; i vasi panatenaici (fig. 326 c) possono mostrare quale stilizzazione già esistesse nel IV secolo.

Agli indirizzi descritti si ricollega strettamente una tendenza ad una vivezza maggiore e ad un effetto pittorico. Così gli altorilievi appartenenti all'incirca agli anni 430-420 che giravano sopra le colonne ioniche nella parete interna del tempio di Apollo in Figalia (fig. 443) mostrano la tendenza alla ricerca dell'effetto e dei contrasti (fig. 465). La trattazione delle vesti, specialmente nelle donne, ora ondeggianti ora tese (a), ha

a. Amazonomachia. b. Centauromachia.
Fig. 465. Fregio del tempio di Apollo in Figalia. (Bruckmann).

apportato una variazione di motivi; vengono tentati degli scorci arditi e dei complicati aggruppamenti (b). Il soggetto è dato ancora una volta dall' Amazonomachia e dalla Centauromachia. Le due scene erano separate da una lastra con Apollo e Artemide che accorrono in aiuto contro i Centauri. La ricchezza d'inventiva in questo fregio è impareggiabile e rivela una grande influenza dell'arte attica (pittura?), mentre le proporzioni corte e l'esecuzione piuttosto dura in un marmo peloponnesio che appare qui per la prima volta (da Dolianà presso Tegea) accennano a esecutori indigeni. L'aspetto selvaggio della lotta ricorda il frontone occidentale del vicino tempio di Zeus in Olimpia, e forse tra le due opere potrebbe esservi un rapporto.

Scultura ionica. — Se qui si faceva valere un antico stile peloponnesio, un indirizzo come quello di Kallimachos riposa piuttosto sull'influenza ionica. Difatti danzatrici simili si trovano sui rilievi di Ghiölbaši (pag. 266) ed anche le danzatrici di Delfi (fig. 464) potrebbero essere di origine ionica. La grazia ionica del periodo arcaico (pag. 166 e ss.) aveva ceduto il posto nel corso del V secolo ad un indirizzo artistico di maggiore slancio e movimento, che noi non possiamo finora cogliere nel suo complesso ma soltanto in singole opere e disperse in località assai diverse. Esse ci permettono uno sguardo in un'arte molto più variata di quella che noi prima immaginavamo, accecati unicamente dallo splendore delle grandi creazioni artistiche ateniesi, e fan vedere che un carattere pittorico predominava nella scultura ionica. Se esso, come è assai verosimile, fosse stato preparato di lunga mano da tradizioni indigene potranno dircelo solo nuove scoperte.

Fig. 466. Nike di Paionios. Olimpia.
(Secondo il restauro nel Museo di Dresda).

Tuttavia si può già ora ammettere che anche in quel periodo intermedio per noi oscuro tra le guerre persiane e la caduta della lega attica si fosse avuto nella Ionia un grande sviluppo della scultura, e che la pittura ionica, la quale aveva fiorito con Polignoto nella prima metà del secolo e che fioriva di nuovo alla fine con Zeuxis e Parrhasios (pag. 268 e ss.), dovesse avere avuto una considerevole influenza sulla scultura locale contemporanea.

Il primo posto tra i monumenti ionici conservati lo prende la Nike dedicata in Olimpia dai Messeni e dai Naupazî, un'opera di Paionios della città di Mende nella Calcidica, città ionica ma già da lungo tempo sotto l'influenza attica (fig. 466). Attraverso la regione delle aquile essa scende dall' Olimpo in terra tenendo con ambedue le mani il mantello disteso a mo' di vela. L' ampio vestito sotto il soffio del vento aderisce sul davanti al bel corpo mentre posteriormente si gonfia in ampie pieghe. Il tentativo di rappresentare in marmo una figura volante, fatto prima soltanto timidamente (fig. 309), trova qui la sua piena soluzione: l'antico motivo del salto (pag. 166-67) si è mutato in un vero e proprio volo attraverso l'aria. La massa del vestito ondeggiante serve come saldo sostegno alla figura. Probabilmente il superbo dono votivo, che collocato su una base triangolare alta nove metri sovrastava a tutti gli altri donarî di Olimpia, celebra l'espugnazione di Sfacteria (425) e il ritorno dei Messeni nella loro antica patria, donde una volta erano stati cacciati dagli Spartani. Un simile indirizzo artistico, per quanto con minore arditezza e virtuosità, rivelano i frammenti scavati in Delo di due gruppi che appaiono giganteschi acroterî di un tempio. Un gruppo rappresentava il ratto di Orizia per opera di Borea: il dio del vento dalle ali potenti sollevava la figlia di Eretteo. Se già il motivo ricorda la Nike di Paionios, anche la composizione dell'intero gruppo e l'arditezza dei movimenti stanno in chiaro contrasto con la scultura attica.

Alla cerchia dell' arte ionica appartengono monumenti lici (cfr. pag. 171). La tomba sontuosa (pag. 79 e ss.) occupa ancora il primo posto e riceve una ricca decorazione di scultura. L'Heroon di Ghiölbaši (Trysa) consiste in un cortile che conteneva una volta un sarcofago scavato dalla roccia. Tanto il lato d' ingresso quanto le quattro pareti interne del cortile erano adorne di rilievi. Le grandiose lotte dell' età eroica si dispiegano dinanzi ai nostri occhi: nella parete esteriore l'Amazonomachia, la Centauromachia e l'assedio dei Sette a Tebe, nei lati interni Bellerofonte, la Mnesterofonia, il ratto delle Leucippidi, e (ovest) tre scene forse connesse della guerra troiana (fig. 465). I rilievi sono costantemente distribuiti in due file sovrapposte. A ragione si è pensato che la scelta delle scene dipendesse dalle pitture parietali di Polignoto (cfr. fig. 387): forse queste stesse o pitture ioniche affini ne sarebbero stati i modelli (pag. 221). Ciò sarebbe indicato oltre che dal soggetto anche da particolari tratti stilistici, che, a differenza dei rilievi attici della maniera fidiaca, rivelano una concezione pittorica. I rilievi di Ghiölbaši rassomigliano a disegni dal contorno fortemente rilevato. Di fronte alla concisione altrimenti propria della scultura presentano un genere più largo di narrazione quale da gran tempo era proprio degli Ioni, una rappresentazione più ricca dello sfondo paesistico, dove ha una parte persino la prospettiva, e si attengono più strettamente alla realtà. Al medesimo indirizzo appartengono anche i rilievi del monumento detto delle Nereidi in Xanthos (fig. 449). Il monumento trae questo nome dalle fanciulle che occupavavano gl'intercolumnî e che, tenute fisse al suolo soltanto dal vestito, sono rappresentate nell'atto di scorrere

Ettore Priamo Elena

Fig. 467. Scena dell'Assedio di Troia. Dall'Heroon di Ghiölbaši. Calcare. Vienna.

Fig. 468. Nereide, dal così detto « Monumento delle Nereidi » in Xanthos. Marmo pario. Mus. Brit.

Fig. 469. Fianco del sarcofago licio di Sidon. Costantinopoli. (Hamdy Bey).

sul mare. Il loro volo ardito col mantello rigonfio risente della medesima concezione della Nike di Paionios (fig. 468), per quanto esse mantengano l'antico schema di volare passando dinanzi allo spettatore piuttosto che volare verso di lui (confronta l'Iride del frontone orientale del Partenone, fig. 406). Come presso Pindaro le Nereidi volavano intorno all'Isola dei Beati nel lontano oceano, così qui si libravano circondando il monumento funerario. Due fregi a rilievo giravano attorno al basamento. Il più alto rappresenta un combattimento tra Lici ed avversarî vestiti all'orientale; il più basso rappresenta con una sobrietà realistica le vicende di un assedio fino alla resa finale. Altre scene della vita del principe qui sepolto (pag. 258) riempiono i fregi sopra le colonne e intorno alla cella oltre ai frontoni; i frontoni erano come in Delo (pag. 266) adorni di acroterî figurati. La ricca decorazione in scultura, il materiale prezioso, raramente adoperato altrove nella Licia, cioè il marmo pario, finalmente la disposizione a due piani (pag. 258) assegnano al monumento un posto eccezionale. A queste sculture funerarie licie dobbiamo aggiungere un sarcofago (fig. 469) della stessa tomba principesca di Sidone dalla quale proviene il sarcofago di Alessandro (fig. 553). Lo stile licio, esercitatosi a quel che sembra sui modelli attici, appare qui nella sua maggiore raffinatezza.

Fig. 470. Rilievo dalla balaustrata del tempio di Athena Nike. Atene. (N. Soc. Fot.).

Influssi ionici nell'Attica. — Già nell'arte di Kallimachos si poteva notare un'influenza ionica. Altre testimonianze di tale influenza, sebbene in una trasformazione attica, sono offerte da certi rilievi che rappresentano delle Menadi che danzano, cadono in estasi, sacrificano in atteggiamento vivace e con un forte ondeggiare delle vesti, mentre nelle teste e nei dettagli delle pieghe appare ancora una certa stilizzazione arcaica. Una vivacità graziosa e una tendenza all'effetto pittorico, del tutto spoglie di questo elemento arcaico, si hanno nei rilievi della balaustrata del tempio di Athena Nike (fig. 417) lavorati probabilmente verso il 408, allorchè Alcibiade otteneva gli ultimi successi ateniesi. Essi rappresentano delle Vittorie in azioni diverse; alcune innalzano trofei, altre apparecchiano un sacrificio, una si lega i sandali (fig. 470). Il fregio è un'opera di tecnica virtuosa, ma di uno slancio e di un effetto sorprendente. Più moderato appare questo stile nei rilievi, per la maggior parte distrutti, del fregio dell'Eretteo (fig. 446), che si distaccavano pittoricamente in singole figure e gruppi dal fondo scuro e rappresentavano scene tratte dalla cerchia dei miti di Eretteo.

Nella scultura più antica del V secolo si potrebbe osservare forse, fatta astrazione dal Partenone, che la composizione superava in bellezza e vigoria l'esecuzione.

La fantasia inspirandosi alla sublime poesia contemporanea aveva preso slancio più rapido della mano e dell'occhio. Ma a poco a poco si era cominciato a dare maggior peso alla perfezione della forma nelle singole figure, cosicchè una generazione più tardi era giunto al predominio l'indirizzo virtuoso ora descritto, ugualmente abile nella rappresentazione della grazia e del movimento ardito e passionale. Certamente qui deve avere esercitato una considerevole influenza il mutamento di stile nel campo della pittura avvenuto appunto nel periodo della guerra del Peloponneso.

Pittura asiatica. — Nell'Attica si era ben presto esaurita la maniera polignotea. Il nipote di Polignoto Aglaophon, un figlio di suo fratello Aristophon (pag. 249), sapeva soltanto dipingere piccoli quadri nei quali ad esempio celebrava le vittorie di Alcibiade nelle corse su cocchi ad Olimpia, Delfi e Nemea. Inoltre il pittore caricaturista Pauson al pari degli autori di commedie si sbizzarriva nello scherno pungente. Apollodoros (pag. 249), che colle sue innovazioni sostituì gli effetti che derivavano dal chiaroscuro ai colori netti della pittura parietale, non trovò alcun successore in Atene, invece oscurarono ben presto la fama di Apollodoros gli artisti dell'Asia Minore. Perciò gli antichi storici dell'arte solevano considerare questa pittura come un genere asiatico nonostante la sua origine attica. E così fu di nuovo l'Oriente che portò a perfezione una delle più importanti innovazioni. È il tempo nel quale anche nell'arte i sommi ingegni si facevano maggiormente valere, ed erano perciò amati gli aneddoti che servivano a caratterizzare gli artisti. Innanzi a tutti gli altri dobbiamo ricordare Zeuxis (nome pieno Zeuxippos) di Eraclia (sul Ponto ?), uno scolaro del tasio Neseus, e Parrhasios figlio di Euenor di Efeso, i quali al tempo della guerra del Peloponneso esercitavano la loro arte oltre che in Atene dalla Sicilia e dalla Macedonia (Zeuxis) fino all'Asia Minore (Parrhasios). Nei colori essi erano ancora semplici e si contentavano dei quattro colori antichi (pag. 220), dai quali per altro sapevano trarre nuovi e maggiori effetti. Zeuxis, come è naturale nel rappresentante di un nuovo indirizzo, dava particolar peso al disegno, al colore, al chiaroscuro, all'effetto armonico e all'illusione, mentre assegnava al contenuto non maggior valore di quello che ha l'argilla nell'arte plastica. Era caratteristica in lui, oltre alle proporzioni e alle forme vigorose delle figure che ricordavano Policleto e agli effetti coloristici che erano ammirati per la loro capacità illusiva, una predilezione per scene straordinarie, non proprie del carattere dei personaggi rappresentati, ad esempio una famiglia di Centauri concepita come soggetto per un quadretto di vita famigliare. Perciò in appresso anche Aristotele negava a lui la facoltà di caratterizzazione e riconosceva il suo valore soltanto nella perfezione tecnica. D'altro lato Socrate sviluppava nella famigliarità con lui e con Parrhasios le sue vedute sulla pittura. La celebre Elena di Zeuxis in Crotone era considerata un'ideale figura omerica, la cui bellezza faceva comprendere come tanti eroi una volta avessero potuto combattere per lei. Un Eros coronato di rose è menzionato da Aristofane. Dei suoi quadri si riconoscono ancora il Marsia legato e il piccolo Eracle in lotta con i serpenti (fig. 471). Zeuxis dipingeva anche dei « monocromi », riattaccandosi così all'antica tecnica (pag. 220). Una debole eco di quest'arte l'offrono alcune lastre di marmo ritrovate in Ercolano con delicati disegni colorati, copie romane da opere del nostro tempo: ad esempio un vincitore nella corsa dei cocchi, Latona e Niobe in mezzo alle compagne. Su quest'ultima lastra è nominato come pittore Alessandro di Atene.

Parrhasios, proveniente da una famiglia di pittori di Efeso, era uno Ionio puro

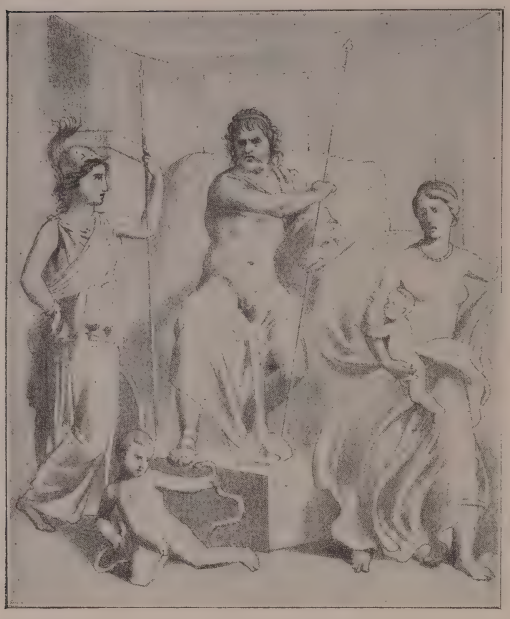


Fig. 471. Eracle che strangola i serpenti.
Pittura parietale pompeiana. Napoli.

tanto nelle sue abitudini di vita quanto nella sua arte. I suoi eroi, di forme più snelle delle figure di Zeuxis, erano considerati dei veri modelli, per quanto il suo Teseo, troppo delicato, apparisse « nutrito di rose ». Raramente egli dipingeva delle donne, ma amava le figure pompose del culto di Artemide Efesia. Disegnatore assai delicato — i suoi disegni erano ricercati dai conoscitori —, anche nella pittura egli dava il maggior peso ai contorni delle figure che sapeva trattare così abilmente da far sentire con essi la modellatura delle forme. Egli sapeva rendere fino all'artifizio le finezze dell'espressione del volto e rappresentare il carattere (ciò in opposizione a Zeuxis) nei tratti e nella posizione. Quadri come il Filottete sofferente, la contesa di Aiace e di Ulisse per le armi di Achille, la guarigione di Telefo con la ruggine della lancia di Achille, forse la pazzia simulata di Ulisse, mostrano quali fossero i suoi temi favoriti. È innegabile che Parrhasios stava sotto l'influenza della tragedia euripidea. Che questo indirizzo trovasse eco anche presso gli Attici lo mostra Timanthes dell' isola di Kythnos, che con un quadro della contesa delle armi venne a gara con Parrhasios e lo superò nell'espressione dei caratteri e nella motivazione psichica. Si celebrava la sua maniera ingegnosa di accendere la fantasia dello spettatore anche al di là della scena rappresentata. Egli rendeva perspicua la grandezza gigantesca del suo Ciclope addormentato per mezzo dei piccoli Satiri che con il tirso ne misuravano il pollice. Celebre sopra ogni altro era il suo sacrificio d' Ifigenia per la graduazione del dolore nel volto dei personaggi presenti (Calcante, Ulisse, Menelao; Agamennone nascondeva il suo viso), un quadro che ha trovato larga imitazione nell'arte posteriore (fig. 472). Un nuovo uso, che si spiega soltanto perchè i quadri su tavola erano trasportabili, sorse in questo tempo nella pittura come già prima nella scultura: l'uso delle gare, nelle quali ad esempio Timanthes ottenne la vittoria tanto contro Parrhasios quanto contro Kolotes di Teo.

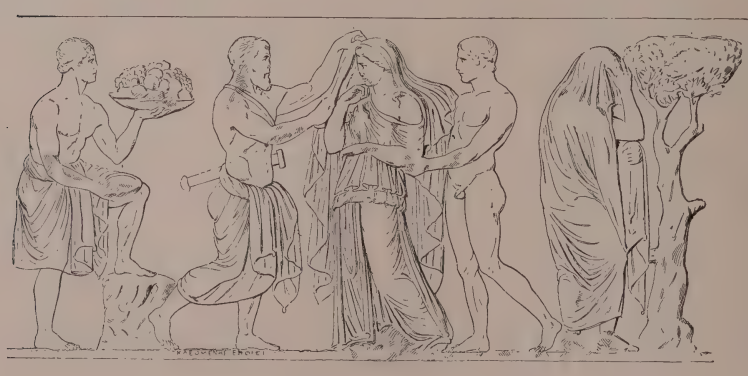


Fig. 472. Sacrificio d' Ifigenia.
Da un altare di marmo in Firenze. (Röm. Mitt.).

Fig. 473. Preparativi per un dramma satirico, dal « vaso di Pronomos ». Vaso attico da Ruvo. Napoli.

Pittura attica su terracotta. — A tali progressi della pittura su tavola è chiaro che non poteva tener dietro la pittura in terracotta con i suoi mezzi troppo ristretti. Essa poteva tentare la gara soltanto raffinando il disegno, rendendo più viva la composizione e cercando un'ornamentazione più ricca specialmente nei vestiti. Un capolavoro di questo stile è il vaso di Meidias il cui quadro principale rappresenta il

Fig. 474. Il gigante Talos, stregato dagli incantesimi di Medea, viene preso dai Dioscuri. Da un vaso attico proveniente da Ruvo. (Furtwängler-Reichhold).

ratto delle Leucippidi. Nella cerchia del teatro attico ci conduce il vaso detto di Pronomos che mostra i preparativi per un dramma satirico in presenza del dio (fig. 473). Ma il gusto del tempo desiderava policromia e contrasti pittorici. Le pitture ombreggiate su fondo bianco (fig. 435) rimasero esempî isolati, limitati soprattutto ai piccoli vasi del culto funerario. Anche su fondo scuro si tentavano degli effetti di colore. Così ad esempio in una bella scena di vaso, in cui Peleo sorprende Tetide nel bagno, il bianco e il bleu, il rosso e l'oro contribuiscono ad accrescere l'effetto. Altre volte soltanto il gruppo principale era rialzato a colori dalla cerchia delle figure rosse vicine. Il vaso di Talos ad esempio (fig. 474) rappresenta solo il gigante di bronzo Talos in color bianco con ombreggiature gialle, mentre la maga Medea e i Dioscuri inseguitori appaiono nel colore dell'argilla. Il gruppo principale è alle volte trattato anche a rilievo colorato. Ma tutti questi tentativi non potevano salvare la pittura vascolare attica dalla decadenza. La posizione subordinata dell'arte industriale si deduce anche dal fatto che i nomi degli artisti divengono sempre più rari. Solo un disegno vivace, non di rado delicato e grazioso, rimane il patrimonio che la pittura vascolare, ereditandolo dai tempi migliori, salva per il IV secolo. Alla decadenza dell' industria ceramica attica contribuì non poco anche la circostanza che con la catastrofe siciliana il commercio di esportazione verso occidente ebbe una fine precipitosa. Nella seconda metà del V secolo, forse per mezzo della colonia attica di Thurioi sul golfo di Taranto, esso era stato esercitato ancora con grande attività, anzi si era perfino esteso lungo le coste del mare Adriatico sino ad Hatria (Adria) e a Felsina (Bologna). Ma ciò era ormai finito. La costa scitica sulla sponda settentrionale del Mar Nero offriva certamente un migliore centro di smercio (pag. 221), e sembra che all'occasione dei vasai attici come Xenophantos si siano là stabiliti. Ma l'esportazione era di molto diminuita e quindi la vita di tutto questo ramo dell'arte era per sempre arrestata.

Sicilia. — L' Occidente tace nell'arte durante il periodo della guerra del Peloponneso. Soltanto la felice resistenza all'invasione ateniese portava ad un culmine di bellezza non mai più raggiunto il conio già eccellente delle monete di Siracusa (fig. 376 c). Siracusa era il centro della coniazione occidentale e faceva sentire la sua influenza persino sul Peloponneso. Qui soltanto noi troviamo i nomi dei coniatori (Eumenos, Euainetos, Eukleidas, Kimon, Phrygillos, questi noto anche come glittico), e ciò è prova che questo lavoro era considerato una vera e propria creazione artistica (fig. 475).

Fig. 475. Moneta di Siracusa, di Euainetos. (Weil).

IX. — L' ULTIMO PERIODO DELLA LIBERTÀ GRECA (403-338).

Condizioni dell'epoca. — Gli anni tra la fine della guerra del Peloponneso e la battaglia di Cheronea comprendono il graduale disgregamento degli stati greci. Sparta, che doveva la sua vittoria anche all'aiuto dei Persiani, non ne trae alcun durevole vantaggio e nella pace del Re (387) abbandona i Greci asiatici alla Persia — non interamente a loro danno perchè la grande distanza da Susa permetteva alle città greche della costa una libera espansione commerciale e un nuovo periodo di fioritura. La luminosa meteora dell'egemonia tebana (379) annienta la potenza di Sparta, che dopo la battaglia di Leuttra (371) viene stretta da Tebe in una cerchia di stati nemici e di città fortificate (Mantinea, Megalopoli, Messene), ma con la morte di Epaminonda a Mantinea (362) si spegne improvvisamente come improvvisamente era sorta. Frattanto Atene per la seconda volta ha radunato intorno a sè una parte degli antichi confederati (378), ma questa lega è solo un'ombra dell'antica e nella guerra dei confederati (357-355) con l'aiuto del satrapo cario Mausolos tosto si discioglie. Mentre Mausolos trae l'arte greca a servigio della monarchia e addita a lei la via dell'Oriente preparandone lo sviluppo ulteriore, in Atene manca il denaro. Lo stato dà incarico di pochi lavori, quasi esclusivamente di lavori utili; i cittadini al contrario divengono ricchi e conformano la loro vita alle nuove condizioni. La filosofia guida i cittadini, la retorica dà l' indirizzo alla vita pubblica. La commedia mediana trae giù dèi e miti nel regno della parodia; e così gli dèi abbandonano completamente l'Olimpo e divengono uguali agli uomini. Inoltre nella vita della città predominano le contese dei partiti e gli animi tentennano quando si tratta di affrontare i pericoli. Con queste condizioni politiche riuscì facile ad un principe settentrionale, Filippo di Macedonia, di respingere a mano a mano Atene da tutti i suoi possedimenti settentrionali, di por fine alla guerra focese come fiduciario degli Elleni, fino a che tutto fu maturo per il colpo decisivo di Cheronea (338).

Architettura peloponnesia. — Dopo la sconfitta di Atene i vincitori presero il sopravvento: tuttavia anche ora non a Sparta ma nella regione nord-est del Peloponneso l'arte battè nuove vie. Per l'architettura questo si può constatare principalmente nel recinto sacro (« Hieron ») di Asclepio nel territorio di Epidauro, la cui decorazione architettonica si compiè durante il IV secolo, e nel nuovo tempio di Athena Alea in Tegea che sorse al posto di uno incendiatosi nel 395. Il piccolo tempio in poros di Asclepio, costruito da Theodotos nel terzo decennio del IV secolo, ritornava alla forma divenuta rara di un tempio a « megaron » senza opistodomo (pag. 138) ed era per ciò assai corto (6 × 11 colonne). Il tempio di Tegea invece, un'opera di Skopas (pag. 285), era non solo il tempio più grande (6 × 14 colonne) dopo quello di Zeus in Olimpia, ma era considerato anche come il tempio più bello del Peloponneso. Le cave vicine di Dolianà, che già avevano fornito il materiale per il fregio di Figalia (pag. 265), permisero la costruzione del tempio interamente in marmo, ciò che finora era insolito nel Peloponneso. Inoltre Skopas per la prima volta tentava di riunire, dando ad essi egual valore, tutti e tre gli stili architettonici; disponeva cioè esteriormente le colonne doriche, nell' interno della cella le ioniche e nei due vestiboli le corinzie. Egli fu anche il primo, fatta astrazione da un piccolo tentativo

Fig. 476. Sima della « Thymele » di Epidauro. (Kabbadias).

nell' Heraion presso Argo (pag. 253), a trasformare l'ornamento dipinto a palmette erette della sima (Tav. VII, 3) in un tralcio orizzontale a rilievo (cfr. fig. 476), ciò che costituì un'innovazione bella e durevole. Invece egli pregiudicava sensibilmente lo stile dorico in quanto che dava al suo membro più caratteristico, l'echino del capitello, una semplice sagoma rettilinea (cfr. fig. 267, S III). Ambedue le innovazioni acquistarono rapidamente favore nel Peloponneso. Esse ritornano nelle costruzioni di Policleto il giovane (pag. 276), che furono richieste dalla trasformazione del santuario di Asclepio ad Epidauro in un gran sanatorio. Colla Tholos o « Thymele » di Policleto (fig. 477), se un edificio simile in Delfi non è ancora più antico, la costruzione rotonda chiusa da colonne entra nobilmente nella cerchia dell'architettura greca; segue subito dopo il « Philippeion » in Olimpia (fig. 358 P H, 359). Intorno alla « Thymele » si lavorò lungamente; alle parti più antiche (prima del 350), per lo più in marmo pentelico, appartiene il colonnato esterno dorico con l'echino a linee rette, con grandi rosette in ciascuna metopa e con la sima a teste di leoni e tralci (fig. 476), alle più recenti, in marmo pario, il colonnato interno corinzio, i cui capitelli (fig. 249) fissavano i tratti fondamentali di questo membro architettonico, e appartengono inoltre degli ornamenti di tal finezza di lavoro da superare perfino quelli dell'Eretteo. Accanto vi è il teatro di Policleto (fig. 478), ancor oggi eccellentemente conservato, e che, per la sua disposizione altrettanto chiara quanto ben applicata, è un modello ammirato del genere. Gli elementi fondamentali delle innovazioni di Skopas ritornano anche in Olimpia (« Metroon » e la prima pianta del « Leonidaion » fig. 358 M L), e nei grandi edifici pubblici che sotto l'egida di Epaminonda sorsero verso il 370 in Mantinea, Megalopoli e Messene, ad esempio nel « Thersilion » di

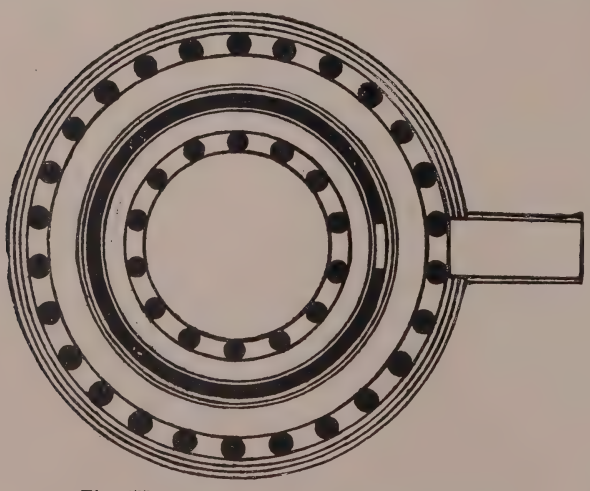


Fig. 477. « Thymele » di Epidauro. (Kabbadias).

Megalopoli, una grande sala a colonne dietro il teatro (fig. 479) di disposizione ancor più singolare del tempio di Eleusi (fig. 423). Il decadimento dello stile dorico nella sua

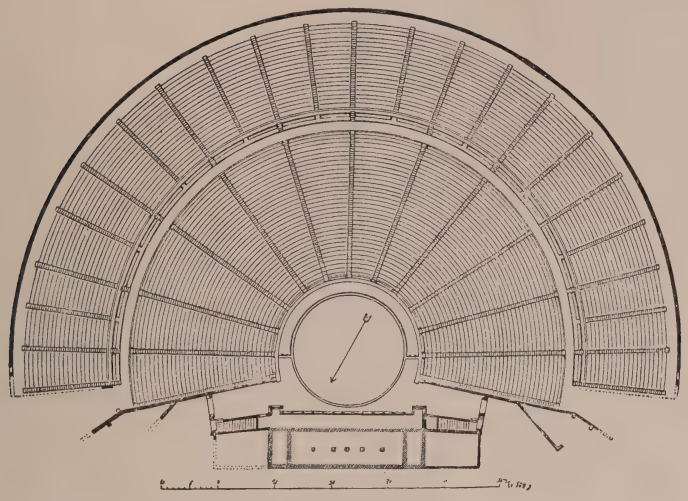


Fig. 478. Pianta del teatro nel « Hieron » di Epidauro. (Kabbadias).

propria patria mostra quanto fosse mutato lo spirito dei tempi che non ne apprezzava più la sobria finezza. Del resto quelle nuove città erano delle grandiose creazioni, delle quali specialmente in Messene dà testimonianza ancor oggi l'ampia corona di mura con torri e porte. Simili mura di città sono conservate anche nella fortezza attica di confine Eleutere, nel porto megarese di Egostena e altrove.

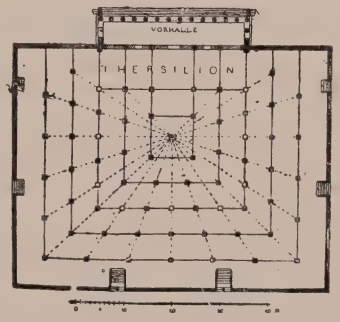


Fig. 479. « Thersilion » in Megalopoli. Pianta. (Dörpfeld).

Scultura sicionia. — L'arte dorica del Peloponneso settentrionale ha il suo centro non più, come al tempo di Policleto, in Argo, ma nella città di Sicione, le cui condizioni politiche, sotto l'influenza spartana, tebana, macedone, rispecchiano le condizioni generali del tempo. La tradizione policletea determina la tecnica della statuaria, che anche ora è quasi esclusivamente fusione in bronzo, ma il grande maestro non ha alcun successore di egual fama. La facilità didattica che si racchiudeva nel sistema di proporzioni policletee raduna intorno al maestro una numerosa scuola di Peloponnesî, i quali attraverso più generazioni esercitano la loro arte sino al di là della metà del IV secolo; ma da questa scuola non scaturiscono nè nuove idee nè ulteriori progressi. Noi possiamo qui menzionare figure di dèi quale il Dioniso di Tivoli, in cui si ha un tentativo piuttosto superficiale di esprimere il femmineo nella natura del dio, oppure l'Ares Borghese. Nove di questi scolari policletei lavorarono insieme nel gran gruppo in bronzo di 37 figure per lo meno (Lisandro e il suo stato maggiore circondato da dèi e generali) che gli Spartani dedicarono in Delfi (fig. 333) per celebrare la battaglia decisiva di Egospotami (405). Essi creavano anche secondo la tradizione della scuola delle statue di vincitori in bronzo; una di queste trovata in Carinzia non lontano da Klagenfurt

(Virunum) rivela chiaramente lo stile, in ispecie se la si pone a confronto di una statua attica in bronzo di Apollo tratta fuori dal mare presso Salamina, che ha le forme delicate di un efebo. Ma soltanto pochi di quegli artisti (Apelles, Antiphanes, Kleon) acquistarono nome: per maggior valore emerge dalla scuola soltanto Policleto il giovane, uno scolaro di Naukydes, che si segnalava per alcune statue degli dèi (alcune in marmo) ed aveva un posto di onore tra gli architetti del tempo come costruttore della « Thymele » e del teatro nel santuario d'Asclepio in Epidauro (pag. 274). Ma che i giovani seguaci della scuola, così come il maestro stesso nei suoi ultimi anni (pag. 252), non siano rimasti inaccessibili all'influenza attica sembra

Fig. 480. Statua in bronzo da Efeso. (Vienna).

Fig. 481. Statua in bronzo da Anticitera. (Atene).

provarlo la bella statua di uno strigilatore trovata in Efeso (fig. 480), qualora sia da attribuirsi ad un nipote di Policleto Daidalos, figlio di Patrokles: la parentela con le figure prassiteliche non si può disconoscere. Lo stesso vale della meravigliosa statua giovanile in bronzo che rotta in più pezzi è stata, qualche anno fa, pescata dal mare a sud di Citera (fig. 481).

L'influenza attica appare ancor più evidente in alcuni scultori che erano fuori della scuola policletea. Così il pario Thrasymedes creò per il tempio di Asclepio nel Hieron (pag. 273) un Asclepio criselefantino, nel quale egli si rifece, per quanto liberamente, all'indirizzo fidiaco, mentre le statue decorative destinate al medesimo tempio di mano di Timotheos (fig. 482) fanno riconoscere in quest'ultimo un seguace dell'indirizzo più moderno rappresentato dalla balaustrata del tempio di Athena

Nike (fig. 470). Il medesimo stile rivela una statua spesso ricopiata di Leda che accoglie il cigno per proteggerlo. Possiamo infine riconoscere anche un'Artemide di Timotheos (fig. 502); essa mostra la medesima delicatezza nella posizione e nel vestito. Accanto a questi artisti attici o educati alla scuola attica esisteva in fine Skopas (pag. 285) con un indirizzo del tutto personale; di lui parleremo in appresso.

Fig. 482. Nereide dal tempio di Asclepio in Epidauro. Atene.

Pittura sicionia. — Al principio del IV secolo sorse in Sicione una nuova scuola pittorica, la sicionia, che in alcune cose seguiva un indirizzo affine a quello della scultura in bronzo locale. Una serie di valorosi maestri, Eupompos, Pamphilos di Anfipoli, Melanthios, dava il maggior peso nell'arte all'insegnamento e fondava così una scuola artistica con 12 anni di corso, che fu frequentata anche da stranieri come Apelle e stabiliva la fama di una « pittura ideale » (« crestografia »), metodica e dispregiatrice di tutti i lenocinî. È notevole che soltanto pochi quadri di questi artisti siano conosciuti: di Eupompos si ricorda un vincitore con la palma (cfr. fig. 483), un motivo che ben si addice alle tradizioni policletee. Pamphilos, a quanto sembra il maestro più distinto, dipingeva quadri di famiglia, battaglie (presso Fliunte 367) e viene di lui specialmente menzionato un Ulisse sulla zattera. Melanthios contribuiva all'insegnamento anche con i suoi scritti.

Fig. 483. Vincitore colla palma. Pittura parietale nel Casino Pallavicini. Roma. (Turnbull).

Dalla cerchia dei compagni emerge per caratteristiche proprie lo scolaro di Pamphilos Pausias di Sicione. Egli appartiene ai fondatori di una nuova tecnica, la pittura ad encausto, la quale spalmava con una spatolina i colori a cera sulla tavola e li ripassava con un bastoncello arroventato. I colori a cera erano già da lungo tempo in uso nella pittura in marmo e nella pittura decorativa (fig. 327), ma i colori erano stati finora

spalmati sul fondo soltanto col pennello; con la nuova trattazione la tecnica veniva essenzialmente perfezionata. Un effetto più splendido e più coloristico e soprattutto una durata maggiore compensavano della fatica del procedimento, che appunto perchè troppo lungo non spodestò completamente la pittura a tempera. I quadri erano per lo più piccoli: uno grande di Pausias, rappresentante il sacrificio di un toro, dove il toro non ostante il suo color nero aveva effetti plastici in pieno scorcio (cfr. il cavallo nella fig. 572), mostrava fino a qual grado potesse giungere la nuova tecnica. In un altro dei suoi quadri era ammirato il vetro trasparente di una coppa. Quadri di fiori e il ritratto della fioraia Glykera rivelano un altro dei lati dell'arte di Pausias. Un gran numero di scolari (Aristolaos, Nikophanes, Sokrates, Thales) dà testimonianza del suo talento di maestro.

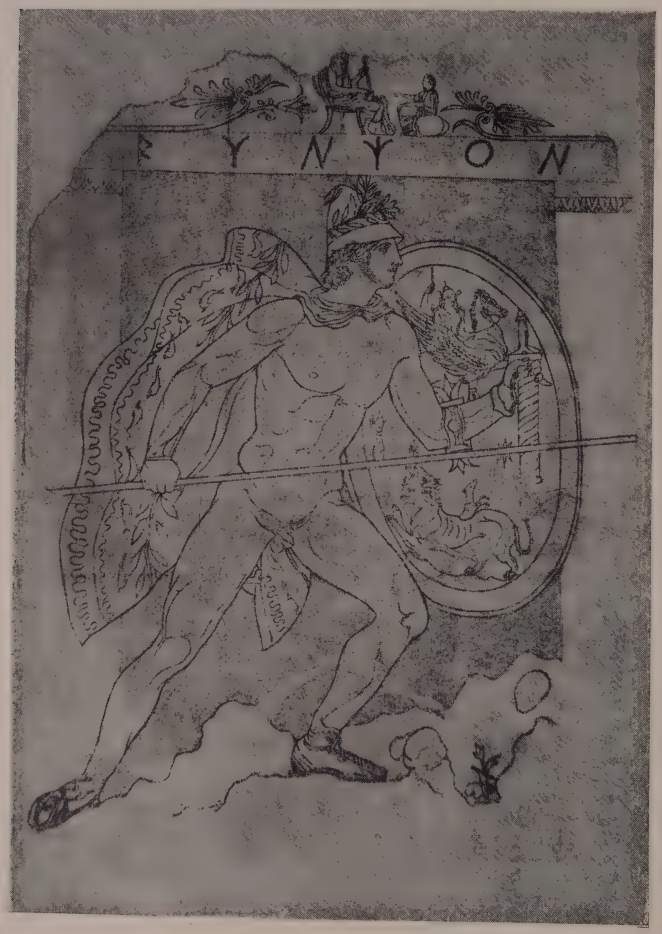


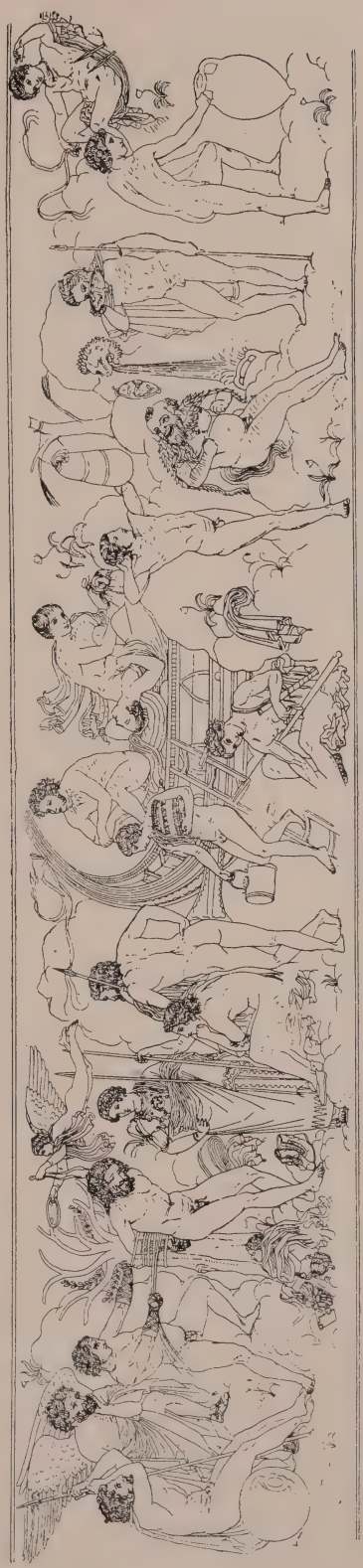
Fig. 484. Stele funeraria di Rhynchon. Calcare nero. Tebe. (Vollgraff).

Pittura attica. — Accanto alla pittura sicionia progrediva la pittura attica, che era così chiamata per quanto i suoi principali rappresentanti non fossero ateniesi. Essa si riannodava alla pittura ionica che aveva avuto grande sviluppo in Atene stessa. Il suo capo vero e proprio era Aristeides di Tebe che col suo contemporaneo Pausias condivideva la fama di inventore dell'encausto. Egli era ugualmente contemporaneo di Skopas che introdusse il « pathos » nella scultura. Nella grazia egli non poteva contendere con Apelle, ma raggiungeva maggiori effetti nell'espressione. Il suo campo prediletto era dato da soggetti patetici, nei quali egli portava fino al patologico l'indirizzo psichico di un Parrhasios o di un Timanthes: così nel quadro d'una città distrutta, che era grandemente apprezzato da Alessandro il Grande, era rappresentata una donna ferita a morte la quale temeva che il suo fanciulletto che le si aggrappava al seno potesse col latte bere la morte. Sono ricordati inoltre di lui un malato e un supplicante. Un Dioniso con Arianna fu all'espugnazione di Corinto pagato da Attalo cento talenti. Una grande battaglia di Persiani (non sappiamo quale) con cento figure dava la

misura alle scene di battaglia che erano così in favore presso questa scuola (cfr. sopra Pamphilos). Ed un riflesso dell'arte di Aristeides, per quanto assai pallido riflesso, si è voluto ritrovare in due stele funerarie di calcare nero con disegni incisi venute alla luce in Tebe. Esse presentano i due guerrieri Mnason e Rhynchon in atteggiamento di battaglia e per quanto sia sparito il colore e si debba giudicare l'opera dalla sola traccia del disegno, comprendiamo dalla figura di Rhynchon (fig. 484), delineata con tanta maestria e con tale ricchezza di dettagli, che cosa dovesse essere la pittura contemporanea. La passione per le scene di battaglia è ri-

Fig. 485. Nike con una quadriga. Gemma Blacas. Mus. Brit.

velata anche da uno scolaro di Aristeides, Euphranor dell' Istmo, un artista oltremodo versatile (pag. 284) che dipinse uno scontro di cavalieri Ateniesi e Tebani a Mantinea (362) dove era reso all'evidenza l'urto dei contendenti. Esso era uno dei tre quadri che sul modello del « Portico variopinto » (pag. 218) adornavano il portico di Zeus Eleutherios sul mercato ateniese: uno dei pochi esempî di un'opera pubblica di tal genere in questo tempo. Il suo compagno di scuola Nikomachos, figlio dell'Aristeides sopra nominato, si distingueva per la sua facilità di esecuzione che giungeva sino alla pittura improvvisata. La rappresentazione di una Nike che innalza i cavalli di una quadriga sembra rispecchiarsi ancora in imitazioni posteriori (fig. 485). Nikomachos era non solo assai apprezzato dai suoi contemporanei, ma ricevette anche il suo



Bebrici. Dio del vento. Polluce. Amykos. Athena. Giasone. Bebrici. La nave Argo. Argonauta che si esercita al pugilato. Argonauti. Dio della montagna. Sileno.

Fig. 486. Scene principali della cista in bronzo Ficoroni. Roma. (Braun).

posto determinato nella storia dell'arte ; la sua maggior lode era di esser paragonato ad Omero per la vigoria, per la grazia e soprattutto per la facilità naturale. Questa scuola si estese senza mai perder d'importanza attraverso tutto il IV secolo.

Fuori della cerchia scolastica stava Kydias, un conterraneo di Timanthes dell'isola di Kythnos. Il suo quadro degli Argonauti fu acquistato dall' oratore Ortensio per 144000 sesterzi (trentaduemila lire). Potrebbe forse dipendere da questo la più bella delle scene degli Argonauti conservate, il disegno graffito della cista Ficoroni (fig. 486), il cui modello deve risalire al IV secolo ? La vittoria di Polluce sul barbaro Amykos, che aveva impedito agli Argonauti di attingere alla fonte, poscia nel mezzo la nave Argo, e finalmente la scena alla fonte dove il panciuto Sileno vuole imitare l'Argonauta che si esercita nel pugilato contro un otre ripieno, dànno una successione di scene combinate con grande finezza ed eseguite con meravigliosa maestria. Certe particolarità rivelano nell' artista una conoscenza locale del Bosforo quale si spiegherebbe facilmente in un originario di Kythnos.

Dinanzi al fiorire della grande pittura, la pittura vascolare passava completamente in seconda linea. Essa presenta ancora un certo senso per la grazia e grande facilità d'esecuzione, ma quest'ultima degenera spesso in trascuraggine. Scene bacchiche, erotiche, di genere, sono quelle ormai predilette. Perdurano tuttavia delle singolarità arcaistiche come vediamo per le figure della dea Athena sui vasi panatenaici (fig. 326 c). Così la pittura vascolare si avviava nell'Attica alla sua fine mentre aveva ancora una rinascita nell'Italia Meridionale (pag. 303 e ss.).

Architettura e scultura attica. — Nel campo dell'architettura e della scultura si scorge nel modo più chiaro come fossero mutate completamente le condizioni in Atene dalla fine infelice della guerra del Peloponneso. Nell' architettura di stato dominava quasi esclusivamente l'edificio di utilità pubblica : mura, cantieri, l'arsenale di Philon nel Pireo, inoltre il teatro in pietra completato da Licurgo (fig. 395, 42). Invece cominciarono le case private che prima erano modeste a dispiegare un grande lusso. Già Socrate aveva biasimato le pitture parietali e i tappeti nelle case ; le case di Conone, di Focione, di Cabria anche esternamente si presentavano pretensiose e se non potevano sostenere alcun confronto con i palazzi di un Dionisio in Siracusa tuttavia le case dei ricchi al tempo di Demostene eclissavano gli edifici dello stato. Del fasto nei monumenti privati immediatamente dopo la sventura di Cheronea dà testimonianza il monumento di Lisicrate (fig. 487) che, come sostegno del tripode guadagnato, eternava una vittoria lirica dell'anno 334. Qui lo stile corinzio fa sentire i suoi più delicati accenti, tanto nella snella composizione di tutto l' edificio, quanto negli eleganti capitelli (fig. 250) e nel grazioso sostegno del tripode. Anche la scultura ebbe la sua parte nel fregio a leggiero rilievo di cui era decorato all' intorno (fig. 488). I pirati tirreni che volevano impadronirsi di Dioniso sono puniti al suo cenno dai Satiri e mutati in delfini. Mentre nel mezzo del fregio il giovane dio comodamente disteso scherza con la pantera i Satiri con rami d'albero e fiaccole eseguiscono la punizione sui pirati, dei quali alcuni già si trasformano in delfini. Il fregio è composto con una punta di umorismo.

Anche la scultura non si trova più come nel periodo di Cimone e di Pericle essenzialmente a servigio dello stato: la passione artistica dei ricchi privati si fa sempre più sentire nell'ordinazione delle opere ed esercita una varia influenza sulla scelta

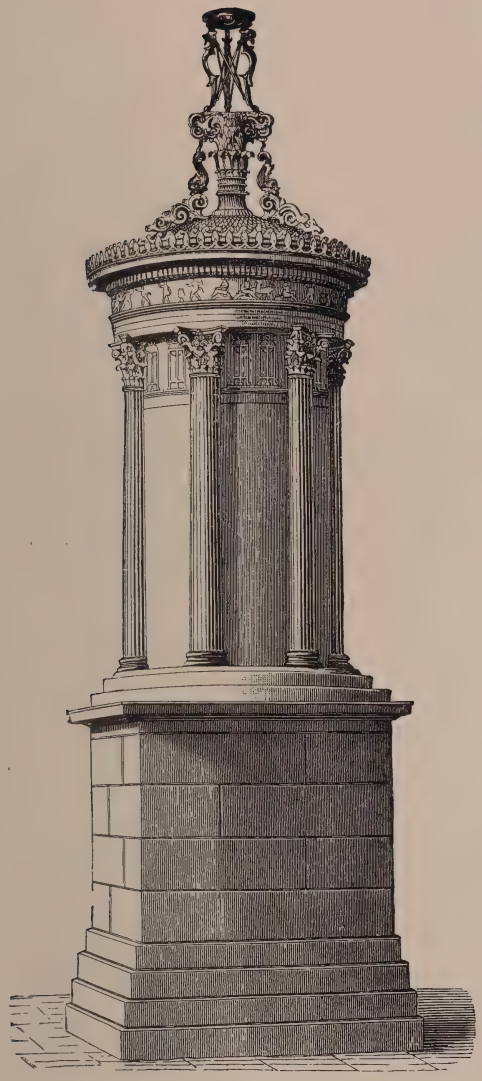


Fig. 487. Monumento di Lisicrate in Atene (restaurato).

Fig. 488. Parte centrale del fregio del Monumento di Lisicrate. Atene.

dei soggetti e sulla loro trattazione. I monumenti funerarî, da principio ancora semplici, come mostra il bel monumento del cavaliere Dexileos del 394, divengono a poco a poco sempre più pretensiosi; le lastre a rilievo cedono il posto a delle costruzioni ad edicola nelle quali le figure oltrepassano quasi i confini del rilievo, ma abbandonano anche la serena tranquillità delle opere più antiche, per assumere un atteggiamento e un'espressione che sono in più stretto accordo col senso della morte. Anche nella concezione delle fi-

gure divine avviene un mutamento essenziale. Alle figure austeramente sublimi dell' Olimpo, Zeus, Hera, Athena, si preferiscono gli dèi più giovani o gli dèi soltanto ora interamente ringiovaniti, pieni di grazia, di serenità, di sentimento o agitati sino alla passione, Afrodite ed Eros, Apollo e Dioniso. La predilezione per le figure piene di vita e per le forme graziose che attraggono l'occhio allontana necessariamente sempre più da quella compostezza quasi architettonica che del resto era stata già minata dalle opere del periodo della guerra del Peloponneso. La scultura comincia come la pittura su tavola a liberarsi dalla sua cornice architettonica e a cercare il suo effetto maggiore nei mezzi dell'espressione che si perfezionano gradualmente sino alla virtuosità. La filosofia infatti incitava all'approfondimento dell'espressione psicologica e la retorica suggeriva una ricerca sempre maggiore degli effetti.

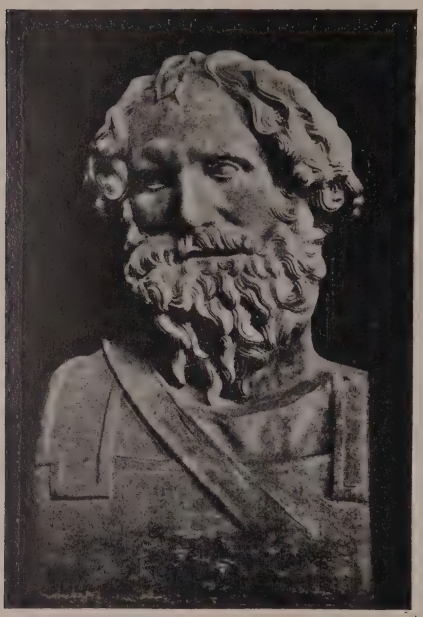


Fig. 489. Re Archidamos III, di Sparta. (Bernoulli).

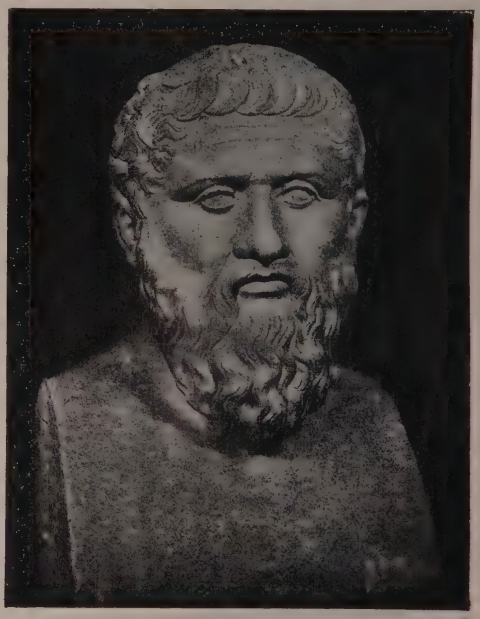


Fig. 490. Platone (« Zenon »). Vaticano.

Noi vediamo così che la scultura si volge principalmente verso due lati, verso il reale e verso l'ideale. Là c'incontriamo con lo scultore naturalistico di ritratti Demetrios di Alopeke, il quale nelle sue opere in bronzo, non curandosi della bellezza, tendeva con mezzi energici alla maggiore somiglianza possibile, a rappresentare gli uomini così come erano in corpo ed anima. Il suo generale Pellichos, rugoso, barbuto e panciuto, oppure la vecchia Lysimache la quale per 64 anni aveva coperto l'ufficio di sacerdotessa della dea dell'Acropoli e aveva veduto quattro generazioni di discendenti, erano opere famose. Alcuni ritratti di quest'epoca (fig. 489) dànno un'immagine della maniera di Demetrios. Il realismo nel ritratto era del resto fondato in parte su una trasformazione dei costumi politici. L'uso sorto dal principio del IV secolo di innalzare statue a viventi costringeva ad una rappresentazione più realistica, e il principale rappresentante di questa maniera accanto a Demetrios appare Silanion. Di fronte al ritratto ideale (fig. 429), che diveniva quasi tipo, era salutare l'invito alla rappresentazione della realtà. Di Silanion si può ancora additare

il ritratto di Platone (fig. 490), che egli aveva creato per l'Accademia per incarico di uno scolaro entusiasta, Mitradate di Chio. Forse esso fu fatto dal vivo (prima del 367) e rivela una fedeltà immediata, che schiva qualunque idealizzazione: perciò i tratti corrispondono poco a ciò che si vorrebbe vedere nel più ideale di tutti i filosofi. A un simile indirizzo appartengono inoltre alcuni altri ritratti specialmente della cerchia letteraria (Saffo, Corinna, Tucidide); nella statua di Apollodoro, che noi conosciamo dal Convito di Platone, Silanion aveva rappresentato il tipo della passionalità. Anche la sua statua in bronzo di Giocasta dormente, il cui pallore mortale era segnato sulle gote con l'aggiunta di argento, dà testimonianza di uno spirito realistico. Al contrario le sue statue di eroi sembrano rivelare una trattazione più idealistica, per lo meno se il suo Teseo è stato giustamente identificato (fig. 491), cosa tuttavia che non è sicura, perchè la statua nella leggerezza della sua posizione accenna già a Lisippo.

Fig. 491. Teseo. Marmo. Ince Blundell Hall.

Le tradizioni più idealistiche della scuola di Fidia persistono in Kephisodotos il vecchio, forse figlio del vecchio Prassitele (pag. 258) e padre del giovane. Delle monete mostrano che una statua conservata in Monaco rappresenta la sua « Eirene », la dea della pace, con il piccolo dio della ricchezza « Ploutos » sul braccio; il gruppo sembra che personifichi le speranze che si riannodavano alla pace con Sparta (374). Eirene tiene nella destra lo scettro, Ploutos pone la sinistra sul corno dell'abbondanza (fig. 492). Posizione e vestito richiamano tanto l'antica maniera, che si è tentati di far risalire la statua al tempo dell' immediata influenza fidiaca, ma il delicato spiritualismo e il tenero sentimento espresso nel volto della dea e nel suo rapporto col fanciullino trovano riscontro soltanto nei rilievi funerarî di quest'epoca, e assicurano alla bella statua il suo posto nel passaggio dalla maniera più antica alla più recente. Un altro contemporaneo Polykles si avvicinava di più a quest'ultima nel suo celebre Ermafrodito in piedi che si può ancora additare in una statua di Berlino. Già si preannuncia Prassitele.

A questa stessa epoca, all'incirca tra il 380 e il 350, dovrebbe appartenere anche Kalamis il giovane, quell'artista soltanto da poco esumato per la storia dell'arte, probabilmente un discendente dell' omonimo più antico (cfr. pag. 212). Egli lavorò insieme a Skopas il gruppo delle tre Eumenidi per il santuario ateniese: Skopas creò quelle laterali, Kalamis quella di mezzo. Si crede di poter riconoscere la sua Sosandra nella graziosa figura di una danzatrice completamente avvolta nel mantello, dal movimento delicatamente composto e dall'espressione del viso pudicamente riservata: l'originale stava sull'Acropoli di Atene. Egli si acquistò fama anche come cesellatore. E questo artista versatile fondò inoltre una scuola. Il suo scolaro

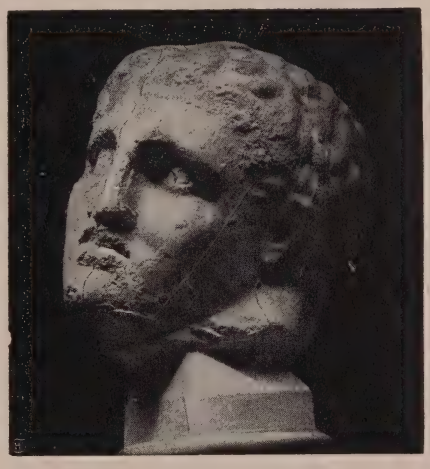
Praxias di Atene, che come il maestro creava figure di dee e ritratti, all'incirca verso la metà del secolo, ricevette l'onorifico incarico di adornare di statue i frontoni del nuovo tempio di Apollo in Delfi (v. pag. 180). Per il frontone orientale egli ideò il gruppo di Apollo con Latona e Artemide in mezzo al coro delle Muse, ma morì durante il lavoro, cosicchè Androsthenes dovette completare l'opera e scolpire per il frontone occidentale Dioniso con la schiera delle sue compagne furoreggianti.

Fig. 492. « Eirene » col piccolo « Ploutos » (restaurato). Opera di Kephisodotos il vecchio. Monaco.

Sono per lungo tempo gli ultimi frontoni dei quali si abbia notizia. Purtroppo non è riuscito ancora di ricostruire una sicura immagine di un artista grande e versatile di quest'epoca, di Euphranor, il quale come Istmio occupava una posizione intermedia tra Atene e il Peloponneso. Il suo valore resulta già da questo che egli, sebbene non ateniese, ricevesse l'incarico di opere pubbliche in questo periodo così scarso di tali opere. Come pittore egli adornò, cosa che già vedemmo (pag. 279), il portico di Zeus Eleutherios sul mercato; come bronzista egli non fu meno stimato, ed anche qui alcune delle sue opere principali, come l'Apollo Patroos, si ritrovano in Atene. Eccellente nella rappresentazione di dèi e di eroi, egli lavorava anche nel ritratto (Filippo, Alessandro). Il suo « Bonus Eventus » (« Agathodaimon ») sembra riconnettersi alla tradizione policletea (fig. 493), così anche un tentativo rimasto a mezza via di rendere più leggiere le proporzioni policletee ricorda le tendenze ereditate dalla scuola sicionia, che dovevano tosto essere riprese da Lisippo. Alcuni vorrebbero ritrovare il suo Paride nella statua fig. 481, tuttavia questa non concorda con la notizia che i corpi erano in lui snelli, le teste e le estremità piuttosto grosse. Euphranor ha sempre avuto presso gli antichi storici dell'arte il suo posto nella cerchia dei grandi artisti: si notava come egli fosse stato all'altezza di tutti i còmpiti e di tutti i rami dell'arte.

Skopas. — In misura ancora più grande di Euphranor doveva influire Skopas sulla fusione delle maniere artistiche peloponnesia e ionico-attica. Egli proveniva dall' isola di Paro ed era probabilmente il figlio di un Aristandros, il quale dopo il tramonto di Atene aveva posto la sua arte a servizio di Sparta ed aveva lavorato come donario di Egospotami un tripode per l' Amyklaion spartano (pag. 156). Skopas dovette distinguersi ben presto, perchè egli ricevette già in giovane età l'incarico di ricostruire in Tegea, allora unita ancora a Sparta, il tempio di Athena Alea incendiato nel 395 e di adornarlo di sculture. Se il tempio di Tegea rivelava Skopas come un architetto assai originale (pag. 273), il suo valore particolare era tuttavia nel campo della scultura. Poichè egli era cresciuto nel Peloponneso appaiono in lui chiaramente delle influenze della scuola policletea; ma già il fatto che egli lavorasse sempre in marmo e solo eccezionalmente in bronzo lo scioglie dal legame della scuola. Gli scarsi avanzi dei suoi frontoni del tempio in Tegea rivelano uno spirito originale. I suoi soggetti, ad oriente la Caccia calidonia, composta simmetricamente e ravvivata da gruppi isolati, nella quale predominava la tegeate Atalante, ad occidente la lotta del tegeate Telefo con Achille sul Kaikos, sono a noi noti dalla descrizione di Pausania. Il frammento di una testa di cinghiale e due teste giovanili (fig. 494 a, b), le quali per lo sguardo doloroso rivolto in alto, per le bozze frontali grandemente sviluppate, per gli occhi infossati, per il mento forte, bene concordano con le notizie sulla maniera artistica di Skopas, furono tutto ciò che se ne ritrovò da principio; ma bastò per imparare a conoscere più esattamente il suo stile e ritrovarlo in altre opere. Accanto ad una trattazione delle forme vigorosa e quasi dura, ci attrae nelle teste il segno di una vita energica e la tendenza ad un'espressione patetica. Qui Skopas concorda con la pittura contemporanea di Aristeides di Tebe [2] (pag. 278). Questi tratti mancano nell'Atalante, trovata soltanto di recente con una testa di Herakles e frammenti di altre teste (fig. 495), ma per essa l'appartenenza della testa non è del tutto sicura. La vivacità del movimento e la trattazione del vestito (cfr. fig. 501) concordano invece con la maniera di Skopas. Un gran numero di immagini di dèi, alle quali Skopas dedicava quasi esclusivamente la sua arte, si trovava nel Pe-

Fig. 493. Bonus Eventus. Corniola. Mus. Brit. (Furtwängler).



a

b

Fig. 494. Teste dai frontoni del tempio di Athena Alea in Tegea. Marmo. Atene.

loponneso: ad esempio in Elide l'Afrodite Pandemos sull'ariete galoppante, la sua unica opera in bronzo (fig. 496), in Gortina un Asclepio giovane, in Sicione un Eracle al quale si può paragonare un'erma di Eracle dai tratti innegabilmente scopadei (fig. 497).

Skopas, il quale non partecipava più alla decorazione artistica delle città di Epaminonda, verso il decennio 360-350 trasportò il suo stile nell'Attica dove sembra

Fig. 495. Atalante dal frontone orientale del tempio di Athena Alea in Tegea.

Fig. 496. Afrodite Pandemos. Custodia di specchio in bronzo. Parigi. (Mon. Piot).

Fig. 497. Erma di Eracle. Marmo. Mus. Brit. (Röm. Mitt.).

averlo raffinato e spiritualizzato. Una meravigliosa testa femminile trovata sotto l'Acropoli (fig. 498) e la celebre statua di Meleagro, conservata in copie, mostrano il suo stile progredito (fig. 499) e questo stile ritroviamo nei rilievi funerarî attici. Certo lo sguardo patetico a lungo andare diviene anche maniera. Come culmine dell'arte patetica di Skopas è celebrata una Menade in estasi col capro squarciato; un'imitazione di questa figura si era di recente voluta riconoscere in un piccolo torso di Dresda (fig. 500), ma è evidente in esso il riflesso di un'arte posteriore. Skopas creò un celebre simulacro di tempio con l'Apollo di Ramnunte, che più tardi

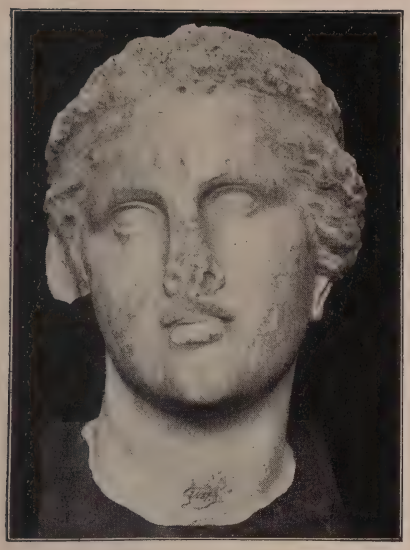


Fig. 498. Testa femminile. Marmo. Atene.

Fig. 499. Testa di Meleagro. Marmo. Roma, Villa Medici.

Fig. 500. Menade in estasi. Statuetta di marmo. Dresda.

Fig. 501. Da un Apollo citaredo (restaurato in Cerere). Marmo. Firenze.

con una Latona di Kephisodotos il giovane (pag. 283) e un'Artemide di Timotheos (pag. 277) fu trasportato nel tempio palatino di Augusto. Questo gruppo palatino è rappresentato in una base di Sorrento (fig. 502) che ha permesso di riconoscere la metà inferiore dell'Apollo in una statua restaurata come Cerere (fig. 501). Apollo si presenta nel lungo vestito del Citaredo con la cetra in mano; un confronto con figure simili dell'età fidiaca (fig. 424-25) mostra come con un motivo analogo di movimento una più delicata partizione regoli la trattazione delle pieghe. Con un'Afrodite nuda (forse l'originale dell'Afrodite di Melos?) egli tentava per la prima volta un passo che Prassitele fece con maggior successo. Degli aggruppamenti di distinzione sottile come Eros, Himeros e Pothos (Amore, Passione, Desiderio) o una doppia erma (probabilmente due forme della stessa divinità o di esseri affini) ricordano le distinzioni filosofiche allora predilette. D'altra parte l'aggiunta di due grandi candelabri accanto ad un' Hestia troneggiante preannuncia il gusto dell'epoca seguente per tali arredi sontuosi. Finalmente un gruppo straordinariamente ricco di figure, un'opera della più alta fantasia, che rappresentava forse il trasporto di Achille all'Isola dei Beati, dischiudeva l'intera cerchia degli esseri marini pateticamente eccitati ed estasiati, e introduceva dei nuovi esseri misti quali gl' ippocampi, i tori marini, ecc., nell'ambito dell'arte: uno slancio dionisiaco disposato alla poesia del mare.

Fig. 502. Da una base di marmo in Sorrento. (Gerhard).

Così Skopas ha incarnato nei campi più diversi le correnti dello spirito del suo tempo ed ha disseminato larghe ispirazioni. Della sua maniera movimentata e piena di espressione è passata qualcosa perfino nelle monete del tempo (fig. 503). Nessuna meraviglia se ad un artista così grande si siano stretti intorno degli scolari ateniesi, come Leochares, che ricco di talento già nel 367 valeva quale giovane artista di grandi promesse. Questi, come anche Timotheos (pag. 277) e il giovane Bryaxis, probabilmente un Cario di nascita, accompagnò Skopas anche nell'Asia Minore, dove li attendeva un lavoro di grande importanza.

Fig. 503. Testa di Apollo e fiaccola. Moneta di Anfipoli, anteriore al 358. (Head).

Edifici dell'Asia Minore. — Mentre lo stile dorico nella sua patria si esauriva e lo stato attico impoverito non dava più alcun importante incarico agli architetti, la ricca Asia Minore offriva campo ad uno svariato svolgimento dello stile ionico. La nuova costruzione del colossale Didymaion presso Mileto, distrutto nel 494 dai Persiani, fu tutt'al più soltanto cominciata e tirata su lentamente (pag. 308 e s.). Un grandioso e sontuoso edificio fu invece l'Artemision di Efeso, che Cheirokrates ricostruì di nuovo con maggior lusso dopo l'incendio di Erostrato del 356. Il tempio, un diptero, si innalzava su dieci gradini; esso era della medesima larghezza e solo un po' più corto

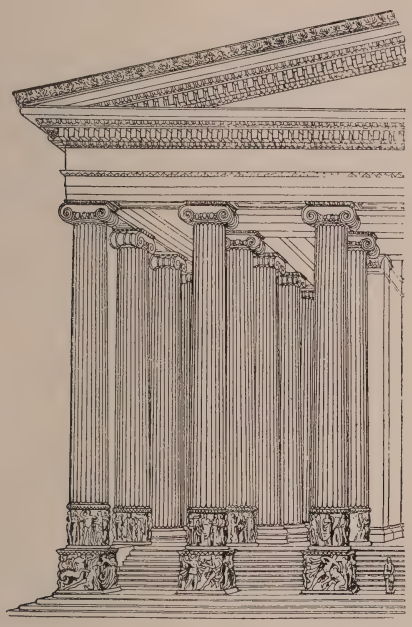


Fig. 504. Dall'Artemision di Efeso. Secondo Murray. (Cat. Sculpt. Br. Mus.).

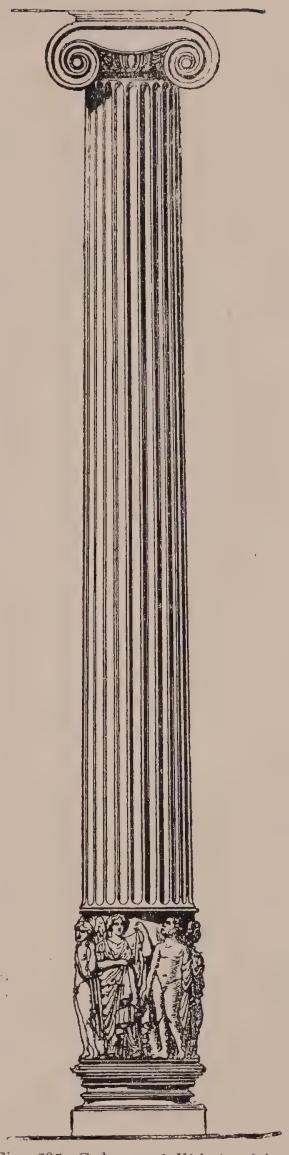


Fig. 505. Colonna dell'Artemision di Efeso.

del Didymaion, con otto colonne sulla fronte che per la grandezza delle proporzioni producevano un effetto imponente. Della disposizione interna non sappiamo niente di sicuro all'infuori che la cella era larga m. 21,25. Erano celebrati un soffitto di travi di cedro e delle porte di cipresso. In 36 colonne, la cui distribuzione è stata diversamente tentata (fig. 504), era stato ripreso (fig. 505) di nuovo il vecchio motivo dell'ornamento a rilievo (fig. 273); in una di esse il rilievo era opera di Skopas (cfr. pag. 298). Finalmente un sontuoso altare, provveduto di una ricca decorazione figurata, opera di Prassitele, e che si trovava dinanzi al tempio, iniziava una importante innovazione di cui il più splendido esempio doveva essere l'altare di Zeus in Pergamo (fig. 687). Dei grandi e lunghi altari erano di certo in uso da tempo in Occidente (cfr. fig. 255, 256, 370), ma mancavano di un'ornamentazione

figurata. Forse ancor più che la grandiosità del piano tutta questa ricca decorazione assicurava al tempio un posto tra le meraviglie del mondo.

L'Asia Minore sviluppò anche la forma dello pseudodiptero che sinora era apparsa solo di rado (fig. 259, 306). Due pseudodipteri di questa età sono il tempio di Messa in Lesbo (fig. 248) e lo Smintheion, il tempio di Apollo Smintheus, nella Troade. Per questo Skopas creò il simulacro, che presentava il dio mentre si chinava poggiando un piede su una pietra tutto intento ad appostare il topo (sminthos, fig. 506), una viva scena di genere. Ambedue questi templi, posti nell'antico territorio eolico, sono relativamente corti (8×14 colonne), ma mentre il tempio di Messa offre una disposizione normale e delle basi di colonna ioniche, lo Smintheion, che certamente ha subìto dei rifacimenti posteriori, oltre a delle basi attiche e ad una fila di colonne dinanzi al pronao (cfr. fig. 254), offre apparentemente anche la caratteristica che il tempio era accessibile soltanto sulla fronte per mezzo di una larga scalinata di dieci gradini (cfr. fig. 596). Di contro a tutte queste particolarità il tempio di Athena Polias in Priene (fig. 537), costruito da Pytheos e dedicato nel 334 da Alessandro il Grande, ritornava ad una costituzione più semplice. Le sue forme sono considerate esemplari (fig. 236, 241); nella mancanza del fregio si è forse mantenuto un tratto arcaico (pag. 128 e s.).

Fig. 506. Apollo Smintheus. Moneta di Alessandria, Troade. (Overbeck).

Un ricco sviluppo nella parte meridionale dell'Asia Minore l'ebbe l'edificio funerario, in forte contrasto rispetto alle forme semplici e moderate dell'Attica. Nella Licia le tombe di Merehi e di Pajava (pag. 80) conservarono la forma antica tradizionale a due piani con tetto pesante (fig. 171 A, 173 a destra, 469). La camera funeraria e il tetto a volta con la sua cresta superiore erano ornati di rilievi. Il monumento delle Nereidi in Xanthos (fig. 449) aveva già posto un regolare tempio funerario su un'alta base. Il sepolcro presso Cnido, innalzato sopra la costa a ricordo della vittoria navale di Conone del 394, riproduceva la forma usuale in Caria: sopra uno zoccolo massiccio stava un edificio chiuso circondato da mezze colonne doriche e al di sopra s'innalzava una piramide a gradini sulla quale un imponente leone in riposo, di marmo pentelico, un'opera di scalpello attico (ora al Museo Britannico), faceva la guardia. Quest'opera attica nella Caria trovò, dal punto di vista politico, il suo complemento nel santuario di Afrodite Euploia che Conone alzò nel Pireo. Il medesimo tipo cario della tomba di Cnido, ma trattato con maggiore ricchezza, era offerto dal Mausoleo in Alicarnasso.

Il Mausoleo. — Il satrapo persiano della Caria, il re Mausolos, aveva trasferito la capitale del suo dominio da Mylasa ad Alicarnasso, dove a quel che pare la regina Artemisia innalzò al fratello e sposo dopo la sua morte (353 a. C.), secondo il costume orientale, un sontuoso monumento (fig. 507); forse già il re stesso ne aveva cominciato la costruzione. Una grandiosa base quadrata con una camera circondata di colonne al di sopra racchiudeva la tomba, ma invece di un tetto anche qui si innalzava, al di sopra dell'edificio a colonne, una grande piramide a gradini sormontata da una quadriga. L'edificio, alto m. 46, che poteva gareggiare con le Piramidi, era una creazione di Pytheos (oppure Pythis) sopra menzionato celebre anche come teoretico, e di Satyros. L'ordine ionico (fig. 247) è in esso

magistralmente trattato. La disposizione a più piani condotta a tale altezza già bastava da sola a creare fama mondiale al Mausoleo come a un edificio che « si libra nel puro aere ».

A decorare di sculture quest'opera fu chiamato Skopas con i suoi compagni (pag. 289 e s.). La quadriga di coronamento toccò come còmpito a Pytheos; è cosa controversa se le statue di Mausolos (fig. 508) e di sua moglie, alte all'incirca 4 m.,

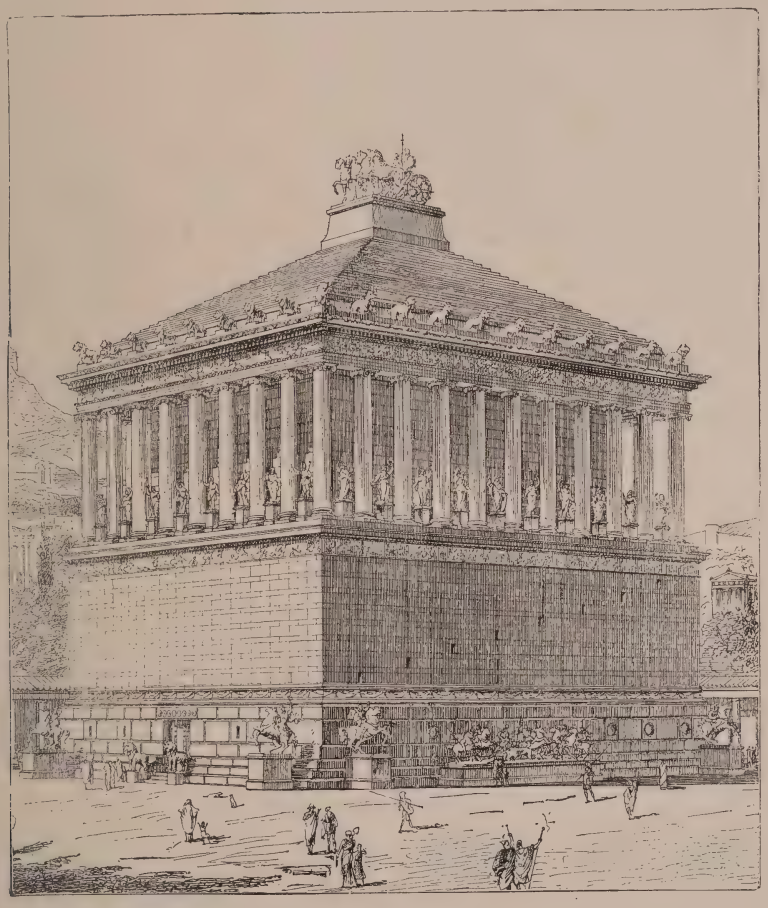


Fig. 507. Il Mausoleo di Alicarnasso (secondo Fr. Adler).

riccamente panneggiate e concepite come ritratti, avessero il loro posto sulla quadriga o in un'altra parte dell'edificio. La restante decorazione, oltremodo sontuosa, fu creata da quegli scultori attici. Essa comprendeva anzitutto numerose opere di tutto tondo, uomini e animali (è particolarmente degna di ammirazione la statua colossale di un cavaliere vestito alla persiana (fig. 509), probabilmente opera di Leochares), poscia i rilievi che, come nel monumento delle Nereidi (fig. 449), circondavano qual fregio la sostruzione e l'edificio superiore a tempio. Numerosi avanzi, soprattutto scene di Amazonomachia (fig. 511), in parte anche una corsa di carri (fig. 510) sono pervenuti al Museo Britannico. Le Amazoni, alcune tra di esse in vestiti aperti per accrescere la grazia sensuale (cfr. fig. 500), lottano a cavallo e a piedi e si distinguono al pari dei loro avversarî per la grande varietà dei movi-

Fig. 508. Mausolos. Marmo. (Mus. Brit.).

menti. Esse, sedute a ritroso sul cavallo, lanciano la freccia, attaccano, si ritirano, si coprono con lo scudo, precipitano ferite e vinte al suolo. Le singole figure, eseguite con grande maestria anatomica e di rilievo molto sporgente, spesso del tutto staccato, vivono, nel movimento e nell'espressione, di una vita passionale e straordinariamente eccitata. La composizione si divide talvolta in piccoli gruppi di due o tre persone, ma tal'altra in gruppi maggiori disposti simmetricamente. Sono chiaramente visibili delle differenze nella composizione e nella trattazione artistica, e perciò è stato fatto il tentativo di determinare l'opera dei singoli artisti che si erano divisi il lavoro dei quattro lati del monumento; Skopas e Leochares avevano assunto la parte orientale e occidentale, Timotheos e Bryaxis la parte meridionale e settentrionale. Il luogo del ritrovamento sul lato orientale assegna alcune delle più belle lastre (fig. 511) a Skopas; alcune altre, forse non meno belle ma alquanto meno movimentate, potrebbero piuttosto attribuirsi a Leochares o a Bryaxis. Il Mausoleo per le sue sculture era annoverato tra le sette meraviglie del mondo. Era la prima volta che l'arte greca giunta a perfezione si poneva a servizio di principi stranieri. È stato già notato (pag. 289 e s.) che Skopas inoltre lavorò per il tempio di Efeso e per lo Smintheion nella Troade; fece anche un gruppo per il « Tempio dei Misterî » in Samotrace.

Prassitele. — Verso il tempo in cui Skopas lavorava nell'Attica l'arte locale era là rappresentata da Prassitele, probabilmente un figlio di Kephisodotos (pag. 283)

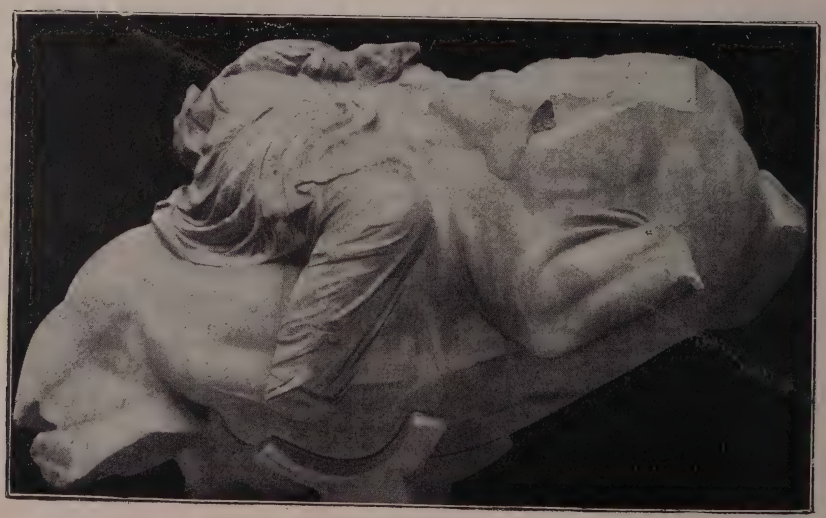


Fig. 509. Torso di un cavaliere del Mausoleo. Mus. Brit. (Bruckmann).

e nipote di Prassitele il vecchio (pag. 258). Questo contemporaneo di Demostene è l'artista nel quale la scultura attica del IV secolo ha trovato la sua più pura espressione. Le condizioni sfavorevoli della patria sono rispecchiate anche nel fatto che la maggior parte delle sue celebri opere fu creata per città straniere. Delle opere ateniesi con sicurezza una soltanto (l'Artemide Brauronia, verso il 346) era destinata ad un edificio pubblico. Il materiale che egli preferiva era il marmo, sebbene neanche disdegnasse il bronzo. Egli evitò grandi composizioni, la sua forza stava in figure singole e in piccoli gruppi chiusi. Si vogliono vedere in alcune figure giovanili simili tra di loro e dal ritmo leggiero (il Satiro che versa il vino, fig. 512 ; l'Eros Palatino, l'Apollo Elgin) i primi passi fatti sotto l'influenza di modelli più antichi, innanzi che l'artista si fosse formato il suo stile particolare. La grazia della quale Prassitele sopra tutti gli altri artisti sapeva animare le sue figure giovanili è indicata nel modo migliore dalla statua in bronzo dell'Apollo Sauroktonos, « uccisore della lucertola » (fig. 513). Il giovane, che ha forme delicatissime e acconciatura femminile, mezzo nascosto dietro un tronco d'albero, apposta la rapida lucertola, per ucciderla, a quel che pare, con la freccia che tiene pronta nella destra. Una figura affine, tuttavia di trattazione più molle, è quella dell'Apollino di Firenze, imitazione di una statua alquanto più recente nel Lykeion ateniese : il dio si appoggia ad un tronco d'albero tenendo la destra sul capo e comodamente si riposa. Anche il Satiro in riposo (fig. 514) è ri-

Fig. 510. Parte superiore di un auriga del Mausoleo. Mus. Brit.

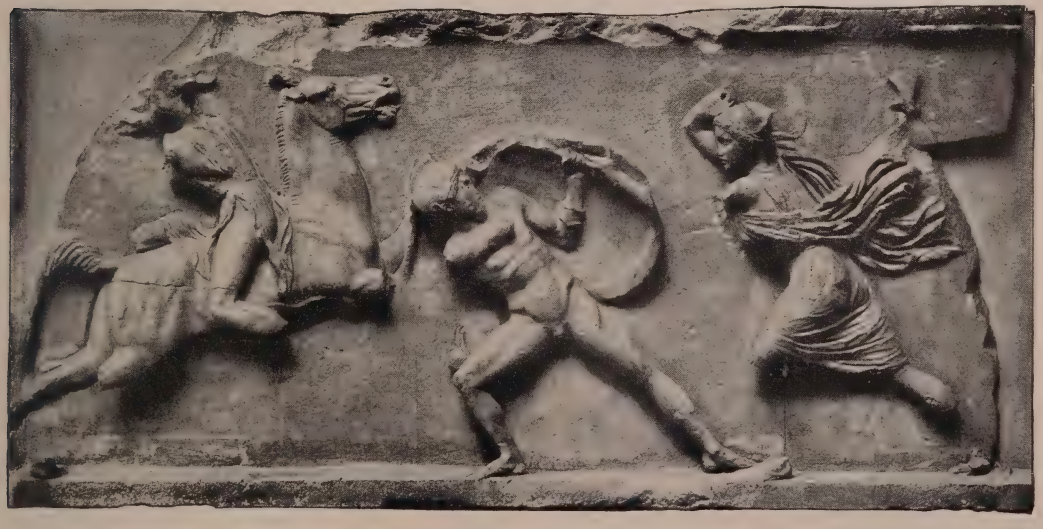


Fig. 511. Dal fregio del Mausoleo. Mus. Brit.

Fig. 512. Satiro che versa da bere. Marmo. Dresda.

portato ad un originale prassitelico. Le numerose copie di questa statua, di cui il più bello esemplare proviene dal Palatino in Roma, fa certamente pensare ad un originale celebre e straordinariamente amato, ciò che è spiegabile non potendosi concepire un'immagine più perfetta di dolce trasognamento in mezzo a una tranquilla cornice naturale. Mentre noi in questo, come nella maggior parte dei casi, ci dobbiamo contentare di copie spesso insufficienti, gli scavi d'Olimpia hanno riportato alla luce un originale di Prassitele, e invero del tempo della sua arte matura (fig. 515). Il giovane Ermete nudo si appoggia ad un tronco d'albero con un movimento sciolto delle sue membra vigorose e con una quieta serenità d'espressione. Egli ha il braccio destro alzato e mostrava, come indica un quadro pompeiano, al piccolo Dioniso, che sostiene sull'altro braccio, un grappolo d'uva verso cui si tende il fanciullo. L'esecuzione, per la straordinaria finezza di tutti i passaggi, per il contrasto tra la pelle morbida e i capelli e il mantello ruvidi (in origine vi si aggiungeva anche il colore) lascia indietro ogni descrizione. Per il tipo della testa (fig. 516) possiamo risalire all' « Atleta che si unge » di Monaco (pag. 261 e s.). Che Kephisodotos (anche questi aveva creato un Ermete col piccolo Dioniso, cfr. anche fig. 492) e Prassitele amassero motivi così affini non è certamente prodotto del caso, appartiene piuttosto ai rari esempî che noi possiamo additare nei quali il figlio sviluppa ulteriormente un motivo del padre. La scoperta dell'Ermete di Olimpia ha permesso di assegnare alla cerchia di Prassitele anche altre opere, come il così detto Antinoo di Belvedere (Ermete) e le sue variazioni (fig. 517); una volta questo Ermete assai copiato era più celebre di quello di Olimpia.

Noi vediamo in tutte queste opere rappresentata la grazia riservata dell'età giovanile la quale trasogna in un vago desiderio e che unisce facilmente alla naturale serenità un

Fig. 513. Apollo Sauroktonos. Marmo. Vaticano. (Rayet).

Fig. 514. Satiro in riposo. Marmo.
Mus. Capitol.

Fig. 515. Ermete di Prassitele. Marmo. Olimpia.
Restauro di Ruchm. (« Olympia »).

Fig. 517. Ermete Farnese. Marmo.
Mus. Brit.

tratto di dolce meditazione. La sua essenza, candidamente piena di presentimento, concorda con le forme delicate e libere da ogni angolosità e durezza. A questo mutamento nell'ideale della forma va unito anche un mutamento nella posizione. Il peso del corpo viene in parte spostato fuori della figura ed appoggiato ad un sostegno laterale. I pilastri, i tronchi e gli altri sostegni fanno parte della composizione, anzi servono all'occasione per un accenno o per un colorimento della situazione. Con l'appoggiarsi al tronco si dà una certa inclinazione alla figura, un ritmo più delicato in eccellente armonia con le tenere e delicate forme del corpo.

La fama principale Prassitele l'acquistò per le sue rappresentazioni della cerchia di Afrodite, colle quali pose all'arte un nuovo tema, la bellezza e la grazia femminile. Delle monete dànno indicazioni sull'aspetto della sua più celebre opera, dell'Afrodite di Cnido, che affascinò la fantasia di tutte le generazioni seguenti allo stesso modo in cui aveva suscitato il più alto entusiasmo dei contemporanei. Numerose statue sono riportate al modello dell'Afrodite di Cnido. Esse hanno in comune con questa il motivo fondamentale, in quanto che presentano la dea mentre depone il vestito ed è per discendere nel bagno (il vestito è particolarmente bello nella copia del Vaticano, fig. 518), ma rivelano nella trattazione del corpo molto poco delle caratteristiche celebrate in Prassitele; solo della testa si sono conservati migliori esemplari. Vi si aggiungono altre immagini di Afrodite di carattere affine (Afrodite di Arles, di Ostia — forse quella vestita per Kos — testa in Petworth). Esse tendono, come la maggior parte delle figure degli dèi prassitelici — nessun artista ha fatto di più per una nobile umanizzazione degli dèi — verso una concezione alquanto di genere, e costituiscono perciò il passaggio alle reali figure di genere di questo scultore (la Filatrice, la Donna dal braccialetto, la Donna dal diadema). Tuttavia sembra che non siano rimaste estranee all'indirizzo di Prassitele anche delle figure di dèi più austere. Così potrebbero essere qui menzionate delle Artemidi dal lungo o dal corto vestito, il Dioniso giovane e il Dioniso barbato e drappeggiato (il così detto Sardanapalo del Vaticano) l'originale della testa di Hera Ludovisi tanto apprezzata da Goethe e da Schiller, che accompagna alla dignità la grazia femminile, forse anche la testa dell'Asclepio di Melos e la meravigliosa Demetra di Cnido (fig. 519), la quale, tutta avvolta in un vestito dalle ricche pieghe, ripensa, con vaga tristezza, alla figlia rapita. L'espressione della dignità materna insieme ad un accenno di dolore ne accresce la pura bellezza delle forme. La madre trova un eccellente riscontro nella preziosa testa di Monaco della figlia Kore (fig. 520). Una testa giovanile scoperta in Eleusi, la quale unisce una profonda serietà ad una grazia gentile di forme (fig. 521), è considerata quella del dio infero Eubouleus, che Prassitele aveva rappresentato, anzi è ritenuta il suo originale; tuttavia altri tolgono questa testa a Prassitele e vogliono piuttosto riconoscervi un Trittolemo. Purtroppo non sono abbastanza note le celebri immagini di Eros del mae-

Fig. 516. Testa dell'Ermete di Prassitele.

Fig. 518. Afrodite di Cnido. Marmo. Vaticano. (Vi è stata sostituita la testa Kaufmann di Berlino).

Fig. 519. Demetra di Cnido. Marmo. Mus. Brit. (Rayet).

stro. Che il « Genio » vaticano (fig. 522), con un tratto di trasognamento nel volto, sia una copia dell'Eros di Tespie è poco sicuro; l'Eros di Parion, pure senza armi, che non era meno celebre, è sicuramente rappresentato soltanto in monete. A tutte le figure prassiteliche è comune un'espressione di sentimentalità delicata, quale la più antica scultura non conosceva e quale era sorta appena in Kephisodotos (pag. 283), profondamente differente dal « pathos » degli esseri scopadei.

Gli avanzi scoperti nel 1887 in Mantinea di una base adorna di rilievi, che una volta aveva sostenuto un gruppo di Prassitele (Apollo tra Artemide e Latona) — rappresentano la gara di Apollo con Marsia —, hanno con le figure delle Muse (fig. 523) permesso uno sguardo nei ricchi motivi di panneggiamento dell'arte prassitelica (fig. 524). Un bel riflesso di questi motivi rincontriamo nel celebre « Sarcofago delle Afflitte » che proviene da un ipogeo di Saïda (Sidone, fig. 525). In un porticato ionico 18 donne in sei gruppi presentano con una varietà inesauribile l'espressione del dolore per il defunto. Il marmo pentelico al pari del lavoro indicano l'Attica come luogo d'origine. Anche altrove nell' Asia Minore noi c'incontriamo nell'indirizzo prassi-

Fig. 520. Testa di Kore. Marmo. Monaco. (Bruckmann).

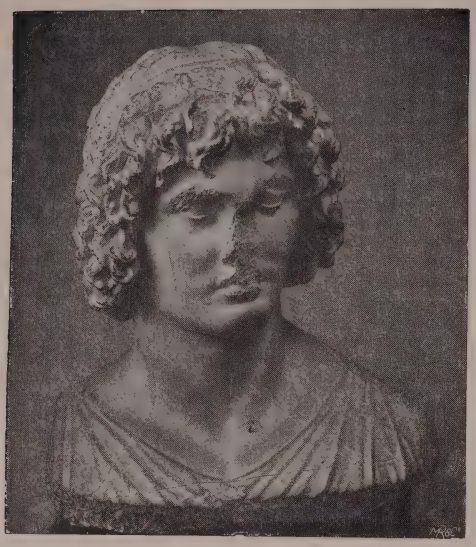


Fig. 521. Testa di Eubouleus, da Eleusi. Marmo. Atene. (Fot. E. Schwartz).

telico. Per il nuovo tempio di Artemide in Efeso Prassitele creò il sontuoso altare (pag. 289). Forse egli al pari di Skopas lavorò anche ai rilievi che adornavano la parte inferiore di 36 fusti di colonne (ibidem); per lo meno il frammento meglio conservato (fig. 526), che verosimilmente richiama il mito di Alcesti, ha carattere prassitelico.

Gruppo dei Niobidi. — Tra i rari gruppi maggiori dell'arte attica di questo periodo occupa il primo posto il gruppo dei Niobidi, i cui originali già nell'antichità i critici d'arte non sapevano se attribuire a Skopas o a Prassitele; l'espressione patetica generale e la grande composizione fanno pensare al primo, dei tratti particolari ricordano forse il secondo, del quale tuttavia non conosciamo alcun grande gruppo. Appunto quel dubbio rende legittima l'ipotesi che non si avesse alcuna notizia determinata sull'artista. Che tuttavia la grande opera appartenga a questo secolo e non ad uno posteriore lo mostrano già i semplici mezzi artistici con i quali è raggiunta l'espressione nella testa

Fig. 522. Torso di Centocelle. Marmo. Vaticano.

Fig. 524. Kore, restaurata in Musa. Marmo. Vienna. (v. Schneider).

di Niobe (fig. 527, cfr. fig. 498). Il gruppo conservato fu scavato in Roma nel 1583 con alcune altre statue, ed è presentemente in Firenze, ma mal collocato. Delle singole statue che ad esso appartengono vi sono altri esemplari ed anche migliori. Non è finora riuscito nè di ritrovare completamente tutte le figure pertinenti al gruppo, nè di stabilire con sicurezza la loro originaria disposizione.

Fig. 523. Muse. Dalla base di un gruppo di Prassitele in Mantinea. Marmo. Atene.

Probabilmente esse dovevano, come indica un piccolo rilievo del Museo Britannico, essere collocate in più piani sovrapposti lungo una parete rocciosa in modo che la statua di Niobe, la maggiore del gruppo, costituisse quasi il centro di una raggiera, gli dèi saettatori occupassero l'alto e i Niobidi, fuggenti o già uccisi, fossero disposti all'intorno, nei lati, in alto, in basso. Questo è provato dalla costituzione delle basi ascendenti e discendenti e dalla stessa posizione delle figure. Oggetto della rappresentazione era la punizione inflitta a Niobe da Apollo e da Artemide perchè essa si era vantata superbamente del maggior numero dei suoi figliuoli di fronte alla sua antica amica Latona. I figli di Latona vendicano l'oltraggio fatto alla madre giacchè uccidono saettandoli i quattordici figli di Niobe. Il gruppo presenta alcuni dei Niobidi già morti e distesi al suolo, altri stramazzano, sono caduti sulle ginocchia oppure si volgono a precipitosa fuga. A figure isolate si aggiungono dei piccoli gruppi: un fratello si sforza di riparare col suo vestito la sorella ferita che si appoggia al suo ginocchio; lo schiavo della casa,

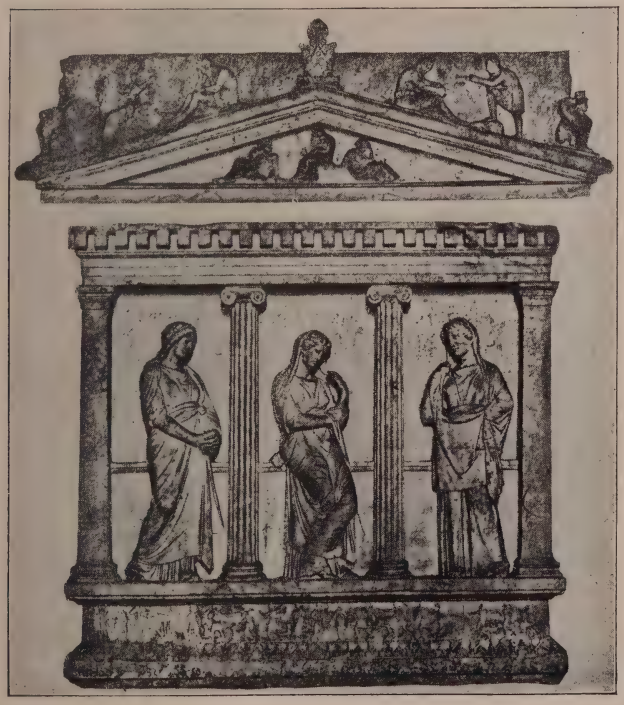


Fig. 525. Uno dei lati corti del « Sarcofago delle Afflitte », da Sidone. Marmo. Costantinopoli. (Hamdy Bey-Reinach).

Alcesti (?) Ermete Persefone (?)

Fig. 526. Rilievo di una colonna dell'Artemision di Efeso. Marmo. Mus. Brit. (Cat. Sculpt. Br. Mus.).

Fig. 527. Testa di Niobe. Marmo. Brocklesby Hall. (Fot. E. Schwartz).

Fig. 528. Niobe. Firenze.

il pedagogo, cerca di salvare dalla rovina il figlio più piccolo traendolo a sè e ponendo per protezione la destra sulla sua spalla ; la figlia minore infine si è rifugiata al seno della madre (fig. 528) nel cui volto (migliore la copia della raccolta Yarborough, fig. 527) l'artista ha espresso nel modo più grandioso il « pathos ». La madre lotta col più profondo dolore ; con passione e con forza essa stringe la figliuola a sè, la figliuola alla cui difesa, come mostra il vestito, era accorsa. Essa sa che nessuna salvezza è più possibile, ma in atteggiamento regale guarda in alto con muto rimprovero verso gli spietati dèi. Insieme alla Niobide fuggente, conservata nel Vaticano, Niobe appare anche artisticamente l'opera culminante di tutto il gruppo.

Leochares. — Tra i contemporanei attici di Prassitele il primo posto spetta senza dubbio a Leochares, compagno di Skopas nel Mausoleo (pag. 290 e ss.). Del tempo della sua dimora nell'Asia Minore è l'originale in bronzo,

creato per Ilio, del piccolo gruppo nel Vaticano di Ganimede rapito in alto dall'aquila (fig. 529), nel quale non soltanto piace la grazia delle forme e l'espressione poetica del volo, ma il movimento di librazione, reso arditamente con mezzi scultorî, desta meraviglia come nella Nike di Paionios (fig. 466). Col paragone di quest'opera, di cui abbiamo sicura testimonianza, si è attribuito a Leochares anche l'Apollo di Belvedere (fig. 530), in quanto che l'ipotesi lungamente prevalente che questo dio, come scuotitore della egida, respinga le schiere dei Galati dal santuario di Delfi (279 a. C.) ha perduto

Fig. 529. Ganimede sollevato dall'aquila. Statuetta in marmo. Vaticano.
(Fot. Töbelmann dal calco bronzato in Strasburgo).

terreno dopo che è stata riconosciuta moderna la statuetta che serviva di riprova, l'Apollo Stroganoff. Il carattere sublime della statua del Vaticano col suo grandioso incesso e il suo sguardo raggiante di vittoria è proprio di Leochares, che nelle immagini dei suoi dèi sapeva raggiungere un tono più alto di Prassitele, e per il qual fatto tante volte fu onorato di incarichi pubblici. Le sue statue di Zeus (il « Polieus » in Atene, il « Tonans » più tardi in Roma), le quali presentavano il dio in piedi col fulmine nella destra pendente (il Tonante inoltre con lo scettro nella sinistra), godevano di una grande fama; un Apollo dinanzi al tempio di Ares figurava il dio che si adornava con una benda; mentre l'Apollo Patroos è forse appunto quello di Belvedere. L'idealismo celebrato in Leochares è rivelato anche da una statua di Alessandro

il Grande, a lui attribuita con probabilità, ora in Monaco, la cui testa incorniciata di riccioli ricorda l'Apollo.

Dalle statue-ritratti di questo periodo in generale non era sparito in alcun modo il tratto idealistico. Ai più splendidi esempî di ritratti greci in scultura appartiene la statua di Sofocle trovata in Terracina ed ora al Laterano (fig. 531). In posizione stabile e tranquilla, col braccio sinistro appoggiato al fianco, la testa leggermente alzata, la figura offre l'immagine ideale di un uomo perfetto, sicuro del suo ingegno

Fig. 530. Apollo di Belvedere. Vaticano.

Fig. 531. Sofocle. Laterano.

e bello di forme, per quanto i tratti realistici che vi sono mescolati annuncino che i ritratti di tipo (fig. 429) hanno ceduto frattanto dinanzi ad una trattazione più individuale (cfr. pag. 282 e s.). Il vestito ha una disposizione chiara e delicata sul petto, al disotto si riunisce in grandi masse, e ciascun partito di pieghe è condotto sino al suo termine. L'originale apparteneva forse alle statue in bronzo dei tre grandi tragici innalzate nel teatro ateniese per iniziativa dello statista Licurgo verso il 330.

In qual modo la maniera caratteristica dei diversi artisti di questo periodo, pur con tutta l'uniformità del tono fondamentale, abbia influito anche su opere di minore importanza ne dà testimonianza una serie di magnifici rilievi funerarî; noi infatti sappiamo che anche artisti sommi come Prassitele lavorarono opere di tal genere

destinate alle vie funerarie ateniesi. Il suo stile crediamo di riconoscere in una stele di Leida (fig. 532), quello di Skopas in alcune composizioni patetiche, la maniera più realistica di Silanion in altri monumenti espressivi (fig. 533), mentre delle tombe fastose e senza sentimento della morte accennano al lusso crescente dell'epoca (pag. 281).

L' Occidente. — In Sicilia, dopo la vittoria su Atene, acquistava grande importanza Siracusa. Sotto i due tiranni di nome Dionisio essa diventò, per l'aggiunta di vasti territorî, una grande città e valeva anzi come la città greca più splendida. Purtroppo noi non conosciamo quasi niente di particolare; della scultura del tempo

Fig. 532. Rilievo funerario attico. Leida. (Fot. Töbelmann).

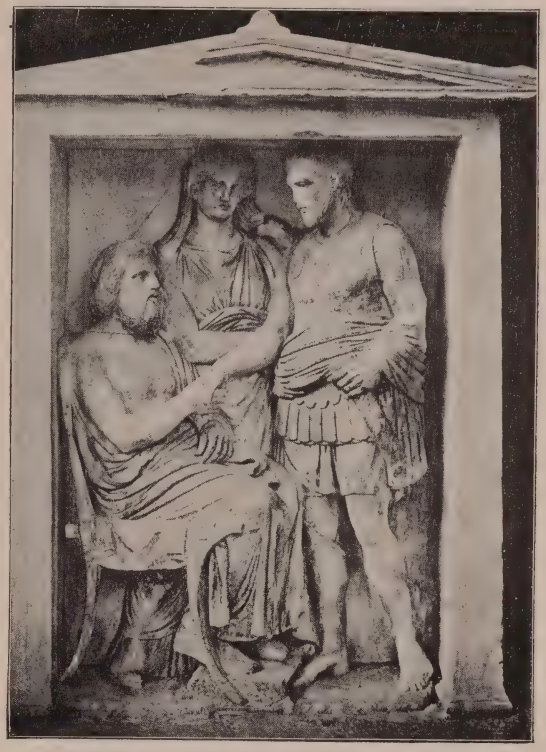


Fig. 533. Monumento funerario di Prokleides. Marmo. Atene. (Bruckmann).

può dare testimonianza un bell'ariete in bronzo. Il grande rogo del primo Dionisio (367) preannunziava il tempo futuro, così come l'incipiente follia cesarea faceva passare il vecchio Dionisio per il dio Dioniso, il giovane per un figlio di Apollo. Le monete siracusane decaddero a poco a poco dal grado raggiunto (pag. 272), pur conservando un forte riflesso dell'antica bellezza.

Nella Magna Grecia si nota un grande sviluppo nel campo dell'industria ceramica. Questa aveva fatto la sua scuola sui vasi di importazione attica (ad esempio i vasi fig. 473, 474 sono stati trovati in Ruvo); al cessare di questa importazione in seguito al disastro di Sicilia (pag. 272) un centro, che non sappiamo ancora ben determinare, si pose a capo di una fabbricazione di vasi che tosto conquistò tutta la Magna Grecia. I centri apuli (Ruvo, Canosa, Altamura) sono ricchi di grandi vasi sontuosi, talvolta colossali, le cui larghe superficie sono riempite da composizioni per lo più a

tre zone, una trasformazione irrigidita della maniera polignotea. Stanno sotto l'influenza della scena tanto i soggetti per lo più tragici quanto la predilezione per una edicola quale punto centrale, i costumi delle figure principali, i gruppi degli dèi della fila superiore come una specie di « Theologeion ». Sul vaso detto dei Persiani (fig. 534) Dario nella zona mediana tiene consiglio, mentre al di sotto le Province portano il tributo di guerra al tesoriere; ma al di sopra le divinità greche prendono sotto la loro protezione la minacciata Ellade, mentre l'Asia spedisce contro di lei l'« Inganno » (« Apate ») con le fiaccole di guerra. Altre grandi anfore rappresentano gli onori funebri

Fig. 534. Il vaso dei Persiani, da Ruvo. Napoli. (Fot. Sommer).

Fig. 535. Grandiosa anfora apula. Veduta posteriore.

di Patroclo o (particolarmente frequenti) scene dell'Averno, la casa di Hades, i giudici dei morti, i dannati famosi, Orfeo ed Eracle come domatori della morte. Sulla parte posteriore dei vasi sono frequenti scene di culto intorno alla tomba (fig. 535). Al colore in argilla delle figure si aggiunge il bianco per gli edifici, il giallo per la suppellettile d'oro ed ornamenti simili, il rosso-ciliegia e il bruno per i vestiti che spesso sono assai riccamente adorni. Così si seguita a gareggiare con la grande pittura. Una ornamentazione esuberante, i cui viticci delicatamente avvolti sono in grande contrasto con la vigorosa esecuzione lineare del bel periodo attico (fig. 341, 387 e ss.), predomina particolarmente sul collo dei vasi (Tav. VI, 5). Ad un elemento indigeno accennano specialmente le rappresentazioni di farse, un genere locale di dramma satirico che si svolge in una festosità grossolana e con costumi burleschi (scene fliaciche).

Varietà di questo stile pittorico dominante per tutto il IV secolo si mostrano anche nella provincia occidentale vicina, in Lucania, dove Poseidonia (dal 273 Paestum) deve aver costituito un punto centrale. Là ci si presenta Asteas come un pittore notevole; il suo compagno Python (Alkmene sul rogo) gareggia per ricchezza di colorito appunto con la pittura su tavola. D'altra parte le forme dei vasi divengono in generale più pesanti e più artificiose, i colori più ottusi, il disegno talvolta più manierato, talvolta più sommario (così nelle figure ammantate dei lati posteriori): si vede chiaramente che si è più lontani dal centro d' ispirazione. Isolata appare anche la commedia osca con le iscrizioni osche. La Campania non prende parte a tutto questo sviluppo. Aperta prima all' importazione attica, essa si distingue ora per l'argilla fine, per la vernice nera splendente, per le forme piene di gusto dei suoi vasi adorni in parte di rilievi che rivelano chiaramente l'imitazione dei vasi in bronzo e perciò mancano anche di pitture. Per quanto tempo ancora sia stata esercitata la pittura vascolare in generale non si sa con certezza; difficilmente al di là del III secolo: dopo la conquista romana (Paestum 273, Taranto 272, definitivamente 212) essa sembra aver avuto fine.

Fig. 536. Alessandro il Grande su una moneta di Lisimaco. (Head).

X. — LA FONDAZIONE DELLE MONARCHIE (336-280).

Condizioni generali. — La divisione greca in piccoli stati era irremissibilmente finita dal momento che una forte potenza guidata da un duce ideale, quale Alessandro il Grande, si poneva a capo di tutto il mondo greco. Ma col cessare dell' indipendenza sparirono tosto anche i mezzi delle comunità e le loro energie psichiche per i còmpiti di civiltà fino ad allora da esse risolti. Solo la commedia nuova sulla base dell'intrigo borghese fu una creazione originale di questa tarda età. Pure nell'arte grandi maestri esistono ancora soltanto per circa una generazione. Il nuovo mondo greco sotto la guida macedone era rivolto verso l'Oriente. All'Oriente, che una volta aveva donato alla civiltà e all'arte greca così ricchi impulsi, furono indirizzate ora in cammino inverso le correnti della cultura greca, alle quali esso tuttavia poteva ancor sempre mescolare una buona parte dei suoi elementi caratteristici. E con l'Oriente si presentò ai Greci anche la monarchia, forma di governo di una potenza fino ad allora sconosciuta. È vero che i tiranni siracusani avevano già avvezzato l'Occidente greco alla regola monarchica, anzi perfino al divinizzamento dei principi (pag. 303), e in Oriente Mausolos aveva già tratto l'arte greca a servizio del suo sfarzo monarchico (pag. 290). Così si preparava il terreno alla grandiosa pompa orientale con la quale Alessandro in mezzo all'antico mondo di meraviglie di Babylon amava circondare la sua potenza mondiale. Ma furono artisti greci e forme dell'arte greca che ne crearono l'aspetto esteriore. Un breve decennio bastò al giovine re per improntare l'arte di

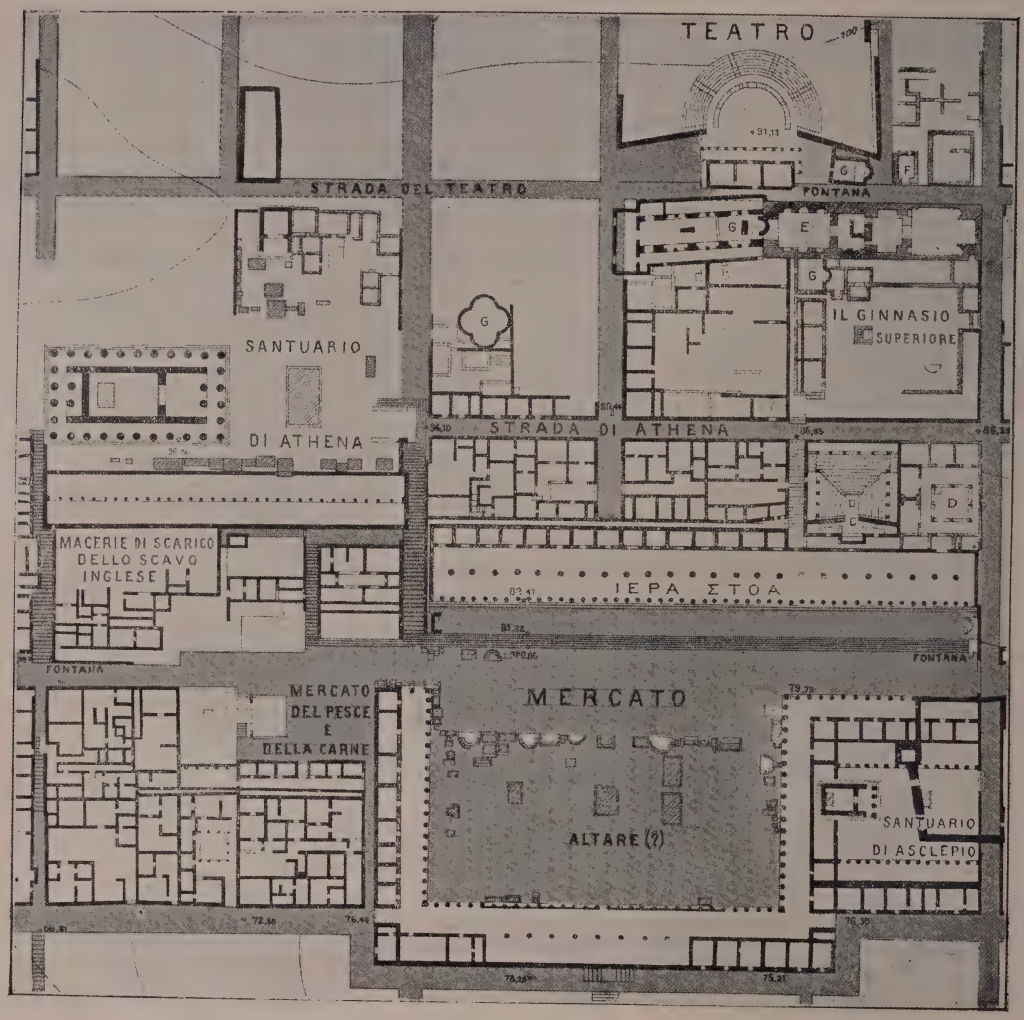


Fig. 537. La parte centrale della pianta della città di Priene. (Wiegand-Schrader).

questo nuovo carattere. Ai principi che dopo sanguinose guerre si divisero l'impero di Alessandro e nel 306 dopo la battaglia presso Salamina di Cipro separarono l'impero in quattro regni (accanto ai quali sorse tosto il regno del Ponto), rimase solamente il còmpito di adattare il carattere fondamentale ormai fisso alle caratteristiche dei singoli paesi. La Macedonia sotto Cassandro e la parte occidentale dell'Asia Minore sotto Lisimaco dovettero poggiarsi sull'arte fino ad allora greca; Seleuco e Tolemeo trovarono negli ampî paesi dell'impero sirio e della valle del Nilo avanzi di antiche civiltà con le quali bisognò mettere in armonia la nuova civiltà ellenistica. In complesso questo processo di trasformazione dello stato libero e del governo persiano a satrapie in monarchia ellenistica occupò un mezzo secolo; all'incirca verso il 280 il nuovo ordinamento è saldamente stabilito. Presso a poco verso il medesimo tempo la Magna Grecia cadde sotto il dominio di Roma (pag. 305).

Architettura. — Raramente all'architettura si sono posti tanti e così grandi còmpiti, in parte nuovi, come in questi cinquant'anni, ma quasi nulla si è conser-

vato ed anche le notizie letterarie sono scarse. Dinanzi a tutti gli altri si presenta quello della costruzione di città nei paesi conquistati da poco per l'Ellenismo: settanta nuove città avrebbe fondato Alessandro, sino nella lontana India. Per l'impianto generale delle città continuò a predominare la « maniera ippodamea » (pag. 244); piani di città quali quello di Sicione ricostruita da Demetrio, di Priene (fig. 537), di Kremna nella Pisidia mostrano ancor oggi la rete di strade che si tagliano ad angolo retto, rete che in Priene ed in Kremna si ottenne perfino dal suolo fortemente inclinato con l'aiuto di appianamenti della roccia, di mura di sostegno (fig. 538) e di scale tra le strade parallele di differente altezza. Un raro esempio di applicazione pedantesca delle « regole ippodamee » è offerto dalla capitale della Bitinia, Nicea. Le mura della città costituivano un quadrato con porte nel mezzo di ciascun lato. Queste erano riunite tra di loro dalle due strade principali nel cui punto d'incrocio, nel centro della città, si trovava un Ginnasio, così che dal mezzo si potevano vedere tutte e quattro le porte: piano anche più regolare di un accampamento romano. Altri còmpiti ponevano le città marittime o di residenza. Già in Rodi (408) ed Alicarnasso, divenuta verso il 370 con Mausolos capitale della Caria, si era applicato il sistema a città con bacino semicircolare e con terreno declive, in quanto che si era presa a modello la forma di un teatro con i suoi accessi e gradinate (fig. 478). In Siracusa il palazzo dei tiranni aveva trovato il suo posto lontano dalla città nuova sull'isola di Ortigia; in Alicarnasso il palazzo giaceva ad una estremità della città di fronte all'isola Zefiria: in mezzo stava il porto militare segreto. Questo valeva anche per Alessandria, la quale nel 332 fu impiantata da Deinokrates sulla costa pianeggiante al posto del villaggio egizio Rhakotis. Egli tornava alle strade principali e secondarie che s'incrociano ad angolo retto e dette al palazzo reale con tutti i suoi edifici annessi (Museion) uno spazio assai grande nella vicinanza del porto militare. Antiochia (300), dopo Alessandria la più grande e la più bella delle nuove capitali, col palazzo su un'isola, aveva avuto da Xenaios la medesima disposizione rettilinea. Un grandioso esempio del modo in cui anche le più difficili condizioni di terreno potessero essere adattate a un regolare piano di città, riempiendo o gettando ponti sui borri, scavando gallerie o costruendo argini, è offerto dagli avanzi del porto di Antiochia, Seleucia. E frattanto il luogo di delizie Daphne sull'Oronte ricco di parchi e di edifici presentava l'aspetto di un'antica Versailles.

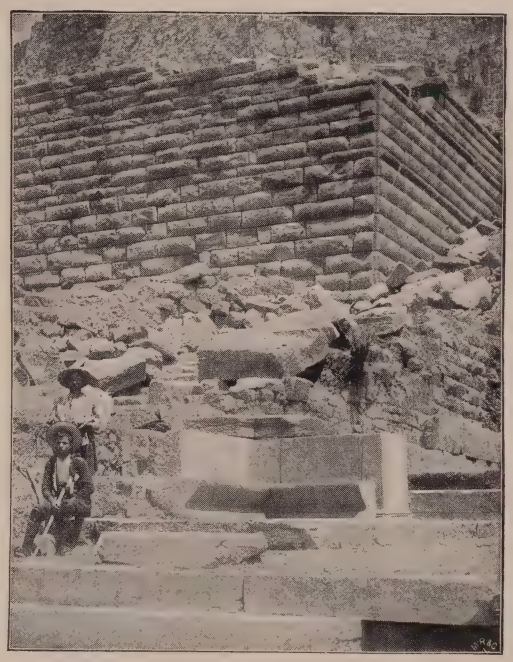


Fig. 538. Muri di sostegno in Priene. (Arch. Jahrbuch).

Di tutta questa magnificenza nulla è giunto a noi. Ma ancor oggi splende la gloria del Faro, della torre della lanterna a più piani, che Sostratos di Cnido sotto i primi Tolemei innalzò sugli scogli all'ingresso del porto d'Alessandria di fronte

al palazzo reale. A suo padre Dexiphanes è attribuita la pianta dell'Heptastadion, di un argine che unendo la città con l'isola di Faro, che le stava dinanzi, separava il porto militare ad oriente dal porto commerciale ad occidente.

Il nuovo spirito monarchico si imprime ancor più fortemente in alcune creazioni oltremodo grandiose per scopi effimeri. La nuova fantasia, che non conosceva alcun ostacolo, fece sorgere nella mente di Stasikrates (oppure di Diokles di Reggio) il progetto di trasformare la piramide montuosa dell'Athos in una statua di Alessandro con una città di dieci mila abitanti su una mano. Se anche questo progetto pazzesco non fu attuato, Stasikrates ricevette tuttavia l'incarico dal re di innalzare in Babylon per Hephaistion (morto nel 324) un rogo sontuoso. Già il rogo di Dionisio il vecchio (pag. 303) era divenuto celebre per la sua magnificenza, ma l'opera di Stasikrates lo superò di gran lunga. Abbracciando 180 metri quadrati e trenta sale, il rogo s'innalzava come una torre babilonese a gradini (pag. 52) per cinque piani rivestiti di decorazioni d'oro fino a 60 metri d'altezza, dove un cumulo di armi formava il coronamento dell'immenso edificio — e tutto questo per essere bruciato! Una meraviglia simile a questa era il carro di gala nel quale fu portato il cadavere di Alessandro da Babylon ad Alessandria: una camera funeraria d'oro a volta rivestita esteriormente di quattro grandi quadri e fiancheggiata da colonne ioniche. Sessantaquattro muli tiravano il carro.

Una tendenza simile allo smisurato spingeva i Milesî verso il 330 a ricostruire il loro Didymaion distrutto nel 494 (pag. 145) in modo che fosse il tempio più grande del mondo greco (fig. 539) e superasse così l'Artemision di Efeso (pag. 289). Come architetti sono ricordati Paionios di Efeso e Daphnis di Mileto. Sette alti gradini circondavano il tempio cedendo il posto sulla fronte ad un più comodo accesso di tredici scalini (fig. 540). Delle colonne grandiose (10×21) circondavano il diptero, il cui soffitto nel pronao doveva egualmente essere sostenuto da 12 colonne. Attraverso un vestibolo si discendeva in uno spazio scoperto lungo m. 58 che stava al posto della cella

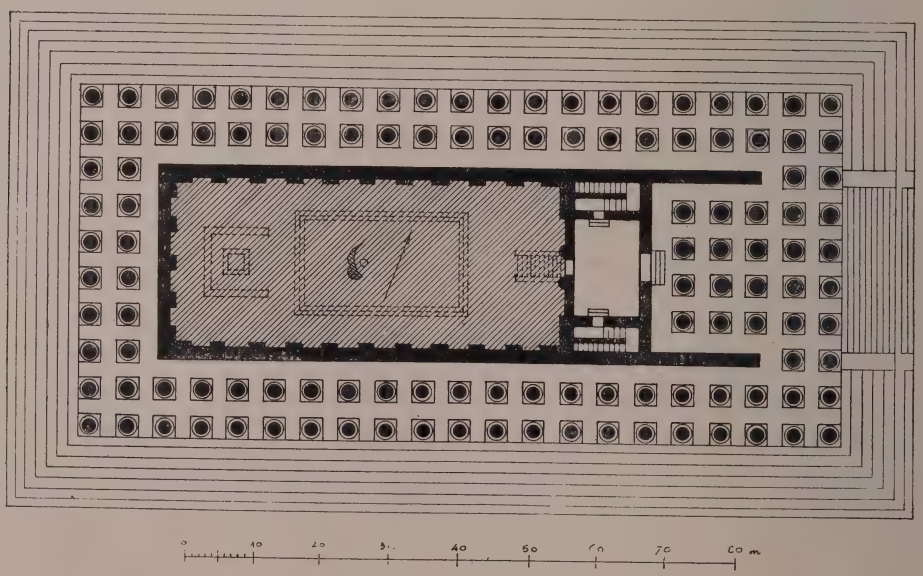


Fig. 539. Didymaion di Apollo Philesios presso Mileto. (Secondo Rayet-Thomas).

Fig. 540. Gradinata di accesso al Didymaion.

Fig. 541. Capitello di pilastro (stucco) del Didymaion. (Rayet-Thomas).

(cfr. fig. 443); qui, vicino ad una fonte, stava l'alloro sotto al quale Zeus aveva conosciuto Latona e al di dietro un'edicola con l'immagine dell'Apollo Philesios opera di Kanachos (fig. 307). Dei pilastri nelle pareti ripartivano il muro di cinta; nei capitelli (fig. 541) e altrove si dispiegava un'ornamentazione ricca, ma alquanto rigida, che con le sue molli spirali ricorda i viticci dei vasi dell'Italia Meridionale (Tav. VI, 5). Non v'era opistodomo. La costruzione, la quale superò le forze degli iniziatori, progredì lentamente e con interruzioni; solo verso il 150 si mise in lavorazione la porta. Finalmente essa si arrestò incompiuta, senza tetto.

Uno dei più interessanti edifici di cui fu impresa la costruzione in questo tempo è il grande « Portico dei Tori » in Delo (fig. 542), un edificio allungato che era

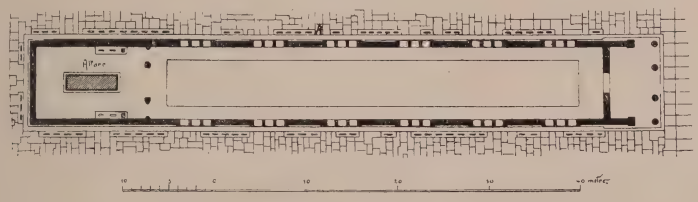


Fig. 542. « Portico dei Tori » in Delo. Pianta. (Durm da Nénot).

destinato a cerimonie e danze religiose nelle feste Delie. Nel lato stretto d'ingresso si trovava un pronao dorico, poscia seguiva il vano principale allungato e rischiarato da finestre, infine lo spazio per l' « Altare a corna ». Questi due ultimi vani erano separati tra di loro da pilastri e mezze colonne (fig. 543); i pilastri sono notevoli per i loro capitelli a forma di avantreni di tori, che noi già conosciamo dalla Persia (fig. 182), e quali furono adoperati anche altrove nell'arte greca posteriore.

Di fronte a tutto ciò Atene si contentava di alcuni monumenti privati per vittorie tragiche, nei quali Nikias (319) copiava debolmente la facciata del Partenone, Thrasyllos (319, ampliato nel 270) al di sopra del teatro (fig. 395 n. 45) copiava l'ala meridionale dei Propilei. Licurgo, l'abile finanziere che governò Atene, innalzava il Lykeion nel quale si stabilirono i Peripatetici. Philon, il costruttore dell'Arsenale (pag. 280), provvide verso la fine del secolo l'edificio sacro d'Eleusi di un vestibolo a 12 colonne

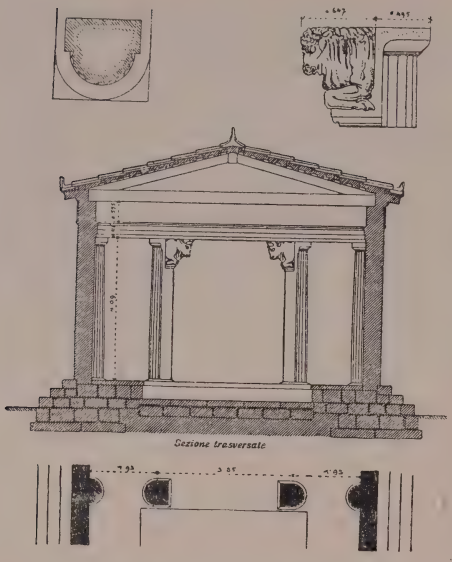


Fig. 543. « Portico dei Tori » in Delo. Spaccato. (Durm da Nénot).

(fig. 423). La presa di Atene per opera di Demetrio nell'anno 296 dava l'ultimo colpo alla città.

La pittura ionica. — La pittura ionica del IV secolo, una continuazione dell'asiatica (pag. 269 e s.), risplende soprattutto per il nome di Apelle di Colofone, il quale tuttavia per lo più visse nella vicina Efeso, un uomo che aveva molto viaggiato e di varia cultura, discendente da un'antica famiglia di artisti. Egli occupò nella pittura il posto che Prassitele ebbe nella scultura e anzi dai posteri veniva considerato come il primo pittore di tutti i tempi. La sua dote principale, accanto ad un accurato disegno, stava nella delicata grazia naturale, una dote puramente ionica, che gli fece rinunziare all'encausto così ricco d'effetto per la tecnica a tempera più comoda ma da lui migliorata con una copertura trasparente e con altri mezzi e che lo costringeva a deporre il pennello al momento opportuno (« manum de tabula »). I suoi quadri anche così possedevano in alto grado lo splendore dei colori. La sua Artemide cacciatrice tra le compagne gareggiava per grazia con quella dei versi omerici (Odissea VI 102 e ss.). Il suo più celebre quadro era l'Afrodite Anadyomene emergente col bel corpo dalla schiuma marina, nell'atto in cui essa premeva con le due mani le umide trecce (cfr. fig. 543 a); l'immagine era una delle meraviglie degne di esser vedute nel santuario d'Asclepio in Coo.

Non minor gloria si acquistò Apelle con i suoi ritratti di principi. Numerosi quadri glorificavano Filippo ed Alessandro con i loro generali; in modo particolare esprimevano la vita i quadri movimentati di cavalieri. L'idealizzazione alquanto cortigiana del gran re qual figlio di Zeus, con il colore oscuro della pelle invece di quello chiaro naturale, e col fulmine di Zeus nella mano (nell'Artemision di Efeso) oppure in compagnia di Nike e dei Dioscuri, altri figli di Zeus, gli guadagnò il favore di Alessandro. Sembra anche che non sia stata a lui estranea l'allegoria tanto utile per l'arte cortigiana: se il quadro della calunnia, imitato con predilezione dagli artisti del Rinascimento, un aggruppamento vivente di tutte le cattive passioni, in realtà apparteneva a lui, sarebbe stato ispirato da un intrigo del suo rivale Antiphilos (pag. 329). Anche una processione del capo degli eunuchi di Efeso (Megabyzos) attrasse il suo pennello.

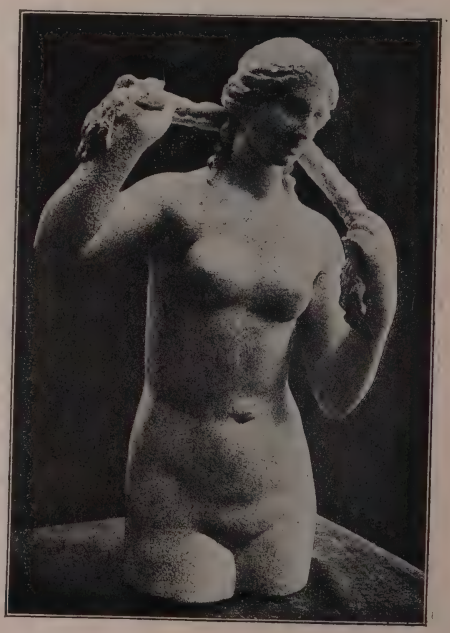


Fig. 543 a. Torso di un'Afrodite Anadyomene. Da Benghazi. Torino. (Mon. Piot).

Si contrapponeva ad Apelle Protogene della città caria di Kaunos, un pittore di grande importanza e riconosciuto da Apelle stesso come pari, ma che a differenza di lui non poteva mai rimaner contento della tormentata esecuzione dei suoi quadri a tempera e perciò facilmente cadeva nell'esagerazione. Atene fu sede principale delle sue creazioni nel decennio tra il 330 e 320, Rodi lo fu verso la fine del secolo. In Atene godeva di grande popolarità una rappresentazione dell'eroe marinaresco Paralos e di Ammonias, rappresentanti delle due grandi navi di stato di ugual nome; l'interpretazione popolare vi vedeva l'incontro di Ulisse con Nausicaa. Anche un ritratto della madre di Aristotele appartiene a questo tempo, forse anche uno di Philiskos, probabilmente il maestro di Alessandro. Alessandro stesso, il conquistatore dell'India, fu glorificato da Protogene per consiglio di Aristotele con l'aggiunta di Pan come ad un nuovo Dioniso, giacchè anche a questo figlio di Zeus una volta nella sua spedizione indiana era stato a lato il demone dai piedi caprini, l'autore del pànico. Al tempo della dimora in Rodi appartengono l'eroe locale Ialysos con un cane vicino, faticoso lavoro di sette anni, probabilmente ridipinto per intero quattro volte, e un Satiro in riposo con i flauti in mano (originariamente ammirato anche per la figura accessoria di una pernice che il pittore più tardi cancellava). Questi quadri sembrano, anche qui in contrasto con quelli di Apelle, rivelare una predilezione per i motivi idillici. Protogene inoltre era bronzista e scriveva teoreticamente della sua arte.

La vita di Alessandro occupava anche altrove la pittura di questo tempo. Così il più celebre quadro di Aetion (anche questo un quadro a tempera) rappresentava le nozze di Alessandro con la principessa battriana Rossana (327): un tema il quale è divenuto celebre per l'imitazione gareggiante del Sodoma sulla base della descrizione di Luciano. L'onesta riservatezza nell'apparizione della sposa è celebrata anche in un altro quadro di nozze del medesimo artista. Con questo si può paragonare una pittura scoperta nel 1606 in Roma e dal primo possessore detta le « Nozze Aldobrandini », ora conservata nella Biblioteca Vaticana (Tav. X, 1). Essa presenta nel mezzo la sposa velata alla quale Afrodite volge la parola per incoraggiarla. Alla sua destra lo sposo, riconoscibile al colore più scuro, pieno di desiderio siede sulla soglia, ai due lati stanno dei gruppi di donne e di fanciulle (Muse?) che preparano il bagno nuziale o intuonano l'imeneo. Noi vedremo in appresso che altri pittori glorificarono piuttosto il lato eroico del gran re.

Lisippo. — Accanto ad Apelle e ai suoi compagni ionici anche gli scultori presero a rappresentare Alessandro, tanto Euphranor e Leochares (pag. 284, 301 e s.) quanto innanzi a tutti Lisippo di Sicione, il più celebre bronzista del tempo. La sua attività si svolse interamente nella seconda metà del secolo. Esclusivamente bronzista, ma capace di sviluppare quest'arte sino alla più grande virtuosità, ha chiaramente subìto oltre alle tradizioni della scuola policletea anche l'influenza di Skopas. La statua del vincitore Agias di Farsalo (fig. 544), ritrovata di recente in Delfi e riconosciuta come lisippea, la quale fu creata verso il 340, unisce il « pathos » scopadeo e il corpo policleteo alla posizione leggiera e alle proporzioni snelle proprie di Lisippo. Lo stesso si può dire dell'Eracle Lansdowne (fig. 545), notando per altro che qui in luogo dei tratti individuali si ha una testa ideale che ricorda grandemente Skopas. È da menzionare anche l'Ares seduto (fig. 546), il cui viso presenta assai più tratti di Skopas che di Lisippo, mentre la posizione stanca e disciolta porta interamente l'impronta

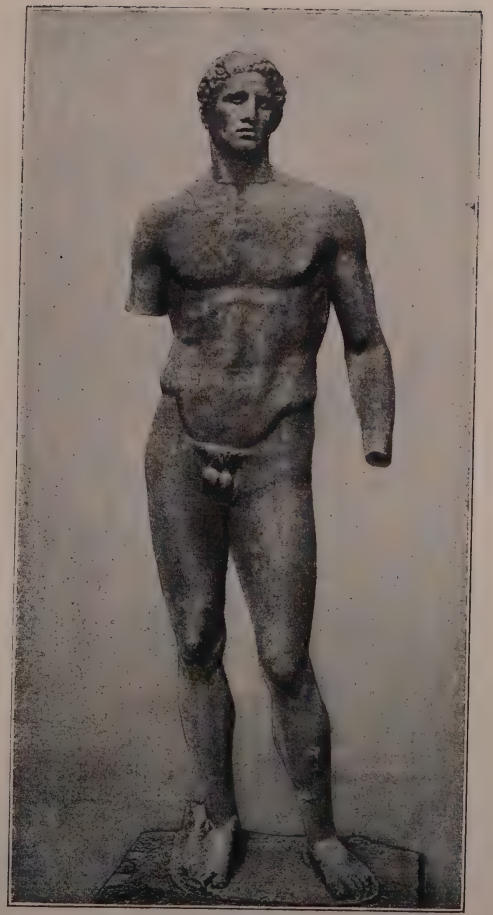


Fig. 544. Statua di Agias, da Lisippo. Marmo. Delfi. (Bull. de Corr. hell.).

Fig. 546. Ares Ludovisi. Marmo. Roma. Museo delle Terme.

Fig. 545. Eracle. Marmo. Londra. Lansdownehouse.

1. « NOZZE ALDOBRANDINI ». Pittura parietale nella Biblioteca Vaticana.

2. SCENA DI CACCIA. Parte del « Sarcofago di Alessandro » da Sidone. — Costantinopoli.

di quest'ultimo. Finalmente presenta questo carattere misto anche una bella testa in Castle Howard (fig. 547). Ma Lisippo oltre agli antichi maestri ha anche studiato con ardore la natura. Con maggior successo di Euphranor (pag. 284) egli comincia a modificare le proporzioni tradizionali e a cercare nelle forme del corpo e nella posizione una maggiore leggerezza. Una sicura conoscenza dello stile lisippeo maturo la dà l'Apoxyomenos (fig. 548), il cui originale era una volta in possesso dell' imperatore Tiberio: un giovane che si toglie con la strigile la polvere della palestra (cfr. fig. 480). La figura è concepita con elementi più individuali di quello che amassero i vecchi maestri. L'arte di avvivare delle posizioni tranquille con una mobilità elastica e di nobilitare le occupazioni comuni con la bellezza delle forme, la celebrata eleganza del maestro, è qui sviluppata al sommo grado. Di fronte al « Canone » di Policleto nell'Apoxyomenos le gambe e le braccia appaiono più snelle, il tronco più corto, la testa più piccola; la posizione distanziata dei piedi accresce la leggerezza e la mobilità. I capelli son trattati con maggiore delicatezza e libertà, nella loro modellatura si è avuto riguardo all'effetto della luce e dell'ombra. Il viso piuttosto individuale ha dei tratti leggermente tesi. L'elemento pittorico appare anche nella trattazione del corpo. Oltre ai muscoli contribuisce all'effetto la pelle mobile, specialmente laddove essa è alquanto tirata per lo stendere delle braccia, che fa apparire il corpo piuttosto secco. A questo si aggiunge un'importante innovazione di Lisippo: mentre le statue più antiche erano quasi unicamente destinate ad una sola veduta (cfr. tuttavia lo « Spinario ») Lisippo aggiunge la terza dimensione, quella della profondità, della quale appunto l'Apoxyomenos offre un eccellente esempio: invece della posizione di parata quasi a rilievo si ha perfetta libertà del movimento tanto in avanti quanto nei lati. Perciò è propria delle figure di Lisippo una grande naturalezza; a questa non meno che alle proporzioni più leggiere si riferisce l'espressione del maestro che Policleto avesse formato gli uomini come sono realmente, egli invece come appaiono. Così per lui le proporzioni erano non scopo a se stesse, ma soltanto mezzi per lo scopo. Numerose statue di vincitori resero popolari questi principî fondamentali. Carattere puramente lisippeo presenta l'Ermete in riposo di Napoli, una delle più belle statue in bronzo dell'antichità (fig. 549); anche la figura del dio che, mentre si pone i sandali, si arresta per ascoltare il comando di Zeus (fig. 550, in altre copie erratamente restaurato) risale a un motivo lisippeo.

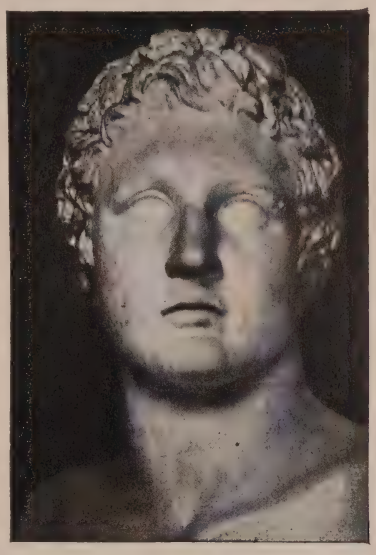


Fig. 547. Testa di giovane. Marmo. Castle Howard. (Fot. E. Krüger).

Dal trattare così individualmente l'uomo al ritrattarlo il passo non era grande. Tra i ritratti di Lisippo, nei quali egli sapeva unire la somiglianza con la caratterizzazione psichica, i più numerosi e i più celebri erano quelli di Alessandro il Grande, talvolta nell'atto di guardare il cielo poggiandosi alla lancia con la quale aveva conquistato il mondo, talvolta a cavallo con i suoi generali in battaglia o alla caccia del leone. Un busto insufficiente e slavato al Louvre (fig. 551), affine per la sua espres-

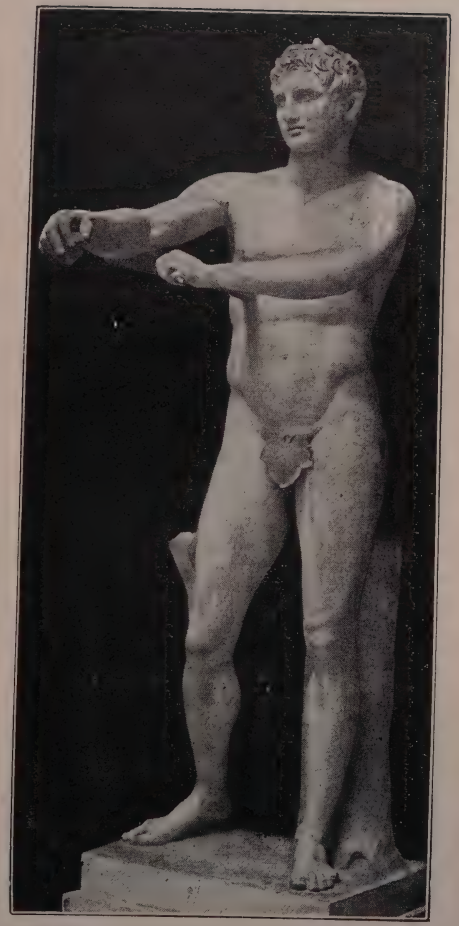


Fig. 548. Apoxyomenos di Lisippo.
Marmo. Vaticano.

Fig. 549. Ermete in riposo.
Bronzo. Napoli.

Fig. 550. Ermete, come messaggero degli dèi.
Marmo. Londra. Lansdownehouse.

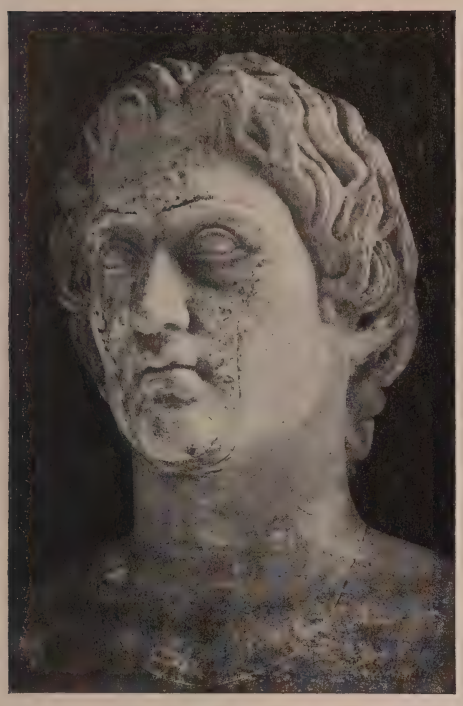


Fig. 551. Alessandro Azara, da Tivoli. Marmo. Louvre. (Fot. Giraudon).

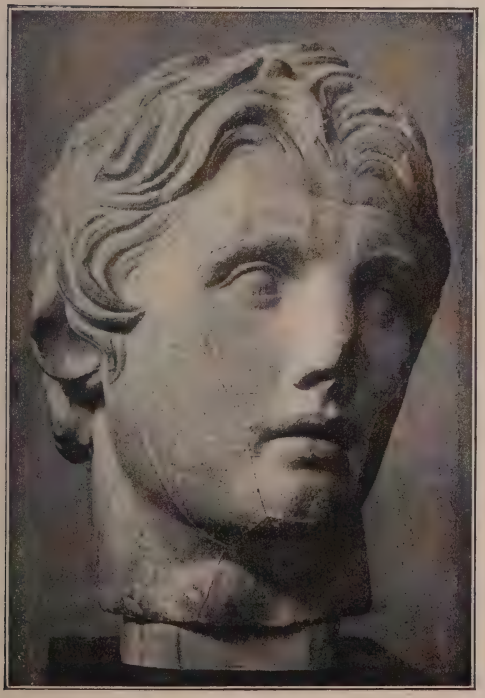


Fig. 552. Alessandro, da Pergamo. Marmo. Costantinopoli. (Ant. Denkm.).

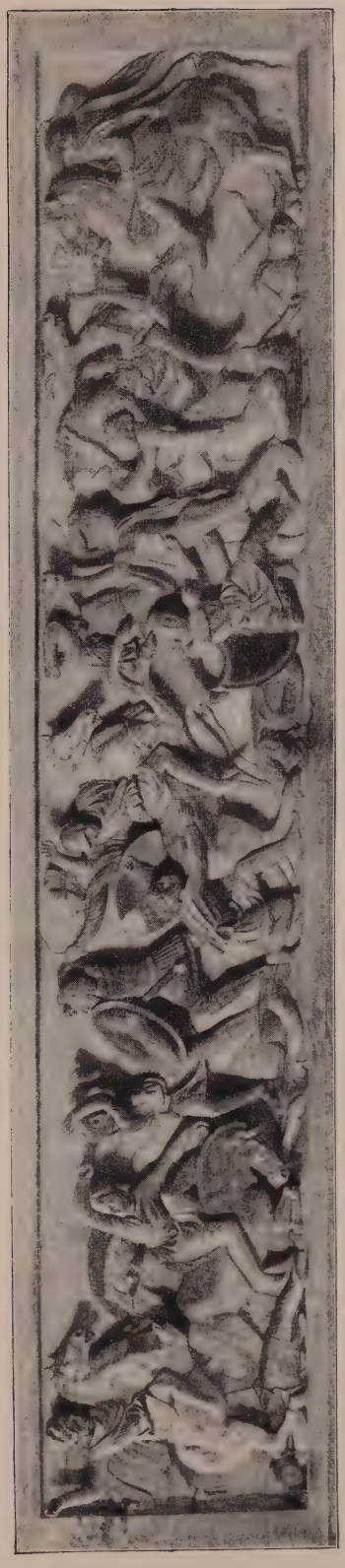


Fig. 553. La battaglia d'Isso. Parte anteriore del « Sarcofago di Alessandro », da Sidone. Costantinopoli.

sione tesa e per la sua trattazione magra all'Apoxyomenos, dà soltanto una pallida idea della concezione realistica di Lisippo di fronte al figlio di Zeus di Apelle (pag. 310) e al giovane ideale di Leochares (pag. 301 e s.); molto più completa ci si presenta la maniera di Lisippo in una bella testa di Pergamo (fig. 552, cfr. fig. 536). Nel tumulto della battaglia egli appare nel mosaico pompeiano (fig. 572) e nel celebre « Sarcofago di Alessandro » da Sidone, una vera meraviglia della scultura policroma, il cui lato anteriore (fig. 553) rappresenta con studiata simmetria la battaglia di Isso, il lato posteriore (Tav. X, 2) con energia sorprendente una caccia al leone. Anche i generali di Alessandro furono eternati da Lisippo. Particolarmente celebre era il gruppo dei cavalieri caduti al Granico che dalla città macedone di Dion fu

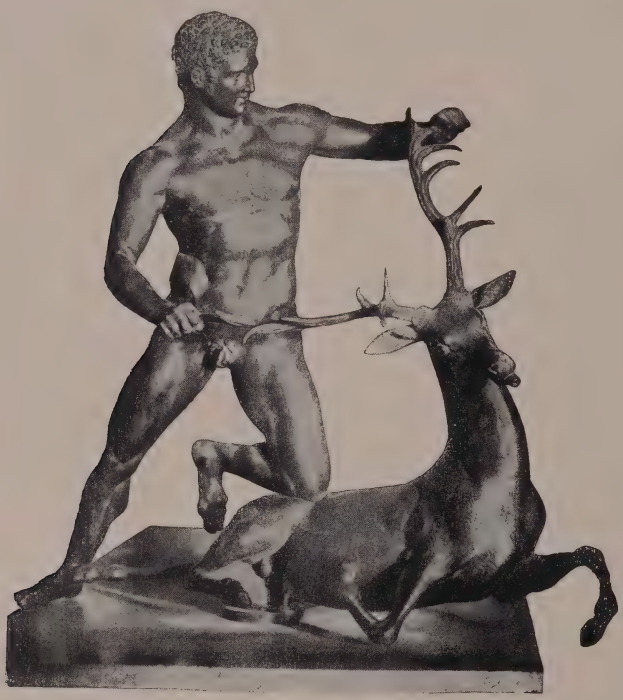


Fig. 554. Eracle con la cerva. Da Torre del Greco. Bronzo. Palermo.

Fig. 555. Eracle Epitrapezios. Da Smirne. Statuetta in marmo. Louvre.

trasportato più tardi a Roma; noi possiamo farci un'idea del carattere dei cavalieri da una statuetta in bronzo del re proveniente da Ercolano.

Che le proporzioni di Lisippo comportassero una grande varietà lo mostrano le sue molte statue di Eracle, nelle quali egli fissava per sempre l'ideale dell'eroe giovane o barbato. Talvolta l'eroe era colto nell'atto delle sue fatiche (le dodici fatiche in Alyzia, fig. 554), talvolta sedeva rattristato su una cesta (di Onfale? colosso in Taranto), talvolta prendeva parte al banchetto degli dèi (Epitrapezios, fig. 555, cfr. fig. 908), talvolta dopo l'ultima fatica, quella delle Esperidi, si appoggiava stanco alla sua clava (fig. 556). In molte di queste statue si presenta, come un mezzo di attrattiva, il contrasto tra la natura propria dell'eroe e la sua situazione momentanea; anche per l'Ares in riposo, sprofondato in un trasognamento d'amore (fig. 546), vale il medesimo. Al di là di Eracle conducono le statue di Lisippo raffiguranti Poseidon (l'Istmio, forse con piede appoggiato; fig. 557) e quelle numerose di Zeus con le

quali lo scultore respingeva l'ideale fidiaco e poneva al suo posto quello di cui il più noto rappresentante è la maschera vaticana dello Zeus di Otricoli; tuttavia sembrano qui aver avuto anche una parte dei modelli attici. Nulla di sicuro sappiamo dell'Eros di Lisippo in Tespie che si vorrebbe riconoscere in quel tipo di agile fanciullo che tende l'arco. Nel suo « Kairos » finalmente (cfr. fig. 910), il dio dell' istante favorevole, che rapidamente vola via col piede alato e tiene la bilancia sul taglio del rasoio spingendo giù uno dei piatti, Lisippo toccò un genere che tosto doveva condurre al sovraccaricamento allegorico, quale la pittura di questo tempo già conosceva (pag. 310): l'allegoria fiorisce sempre nell'arte cortigiana.

Fig. 556. Eracle in riposo. Marmo. Firenze. Pal. Pitti. (Bruckmann).

Solo raramente Lisippo si è mosso nel campo delle rappresentazioni femminili (Muse). Se la sua Flautista ubbriaca dovesse essere ritrovata in una statua di Berlino noi ammireremmo l' ingegnosa trattazione del soggetto. Decisamente la testa della grande « Ercolanese » in Dresda (fig. 815) presenta tratti lisippei, tuttavia è probabile l'adattamento di una testa lisippea a una statua panneggiata di maniera prassitelica (fig. 523 e ss.).

Lisippo sta nella prima schiera dei grandi artisti greci tanto per il numero delle sue opere (non se ne contavano meno di 1500) quanto per la ricchezza dei suoi soggetti, per la realistica riproduzione del corpo, per la naturalezza del suo ritmo di posizione, per la vigoria individuale di cui sapeva animare le figure, per l'accentuazione della terza dimensione, per l'incomparabile arte di fusione, quale ad esempio ritroviamo in una testa di Olimpia (fig. 558). Considerato dal punto di vista puramente formale egli è il perfezionatore della scultura greca, per quanto non si possa misurare con Fidia per il carattere ideale del contenuto. Certamente egli ha stabilito anche per le età seguenti un genere di linguaggio artistico universale. Un lato debole del suo indirizzo realistico si mostra subito nel naturalismo di suo fratello Lysistratos, che faceva i suoi ritratti sulla base di forme in gesso tratte dagli individui che doveva rappresentare.

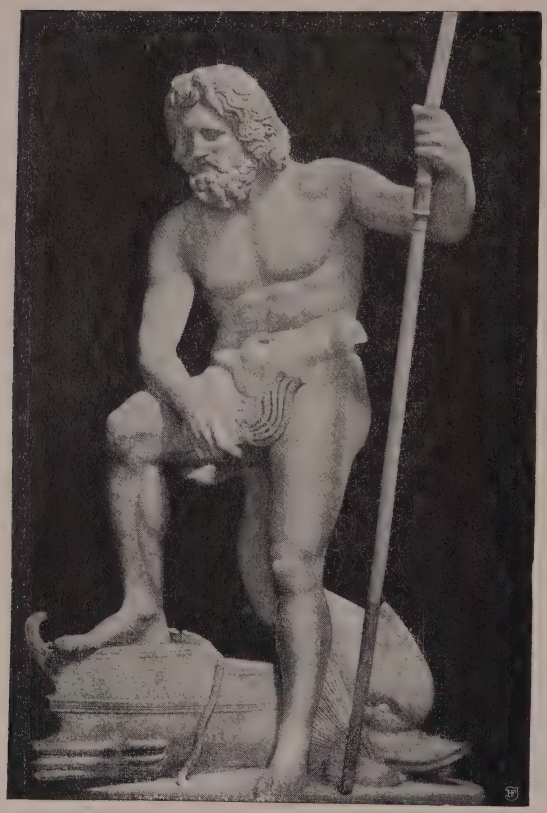


Fig. 557. Poseidon Istmio. Marmo. Laterano.

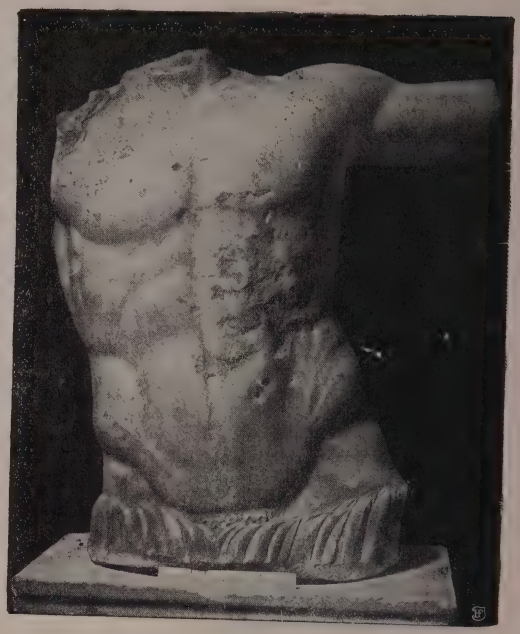


Fig. 560. Dio fluviale. (Eurota di Eutychides?). Marmo. Vaticano.

Fig. 558. Testa di atleta vincitore, da Olimpia. Bronzo. Atene.

Fig. 559. Giovanetto orante. Bronzo. Berlino. (Braccia erratamente restaurate).

Oltre che da Apelle e da Lisippo, Alessandro si faceva volontieri ritrarre dal glittico Pyrgoteles. Noi possiamo solo additare monete che per la prima volta il re Lisimaco fece coniare con l'immagine del gran re (fig. 536): bellissima appare la testa in un medaglione d'oro di Tarso.

Gli scolari di Lisippo. — Intorno a Lisippo si formò una grande scuola. Dei suoi figliuoli Euthykrates, il capo della scuola, oltremodo diligente, era il più vicino al padre per quanto più severo e non dotato della sua eleganza; del « Fanciullo orante » di Boedas noi possediamo probabilmente una copia nella bella statua in bronzo di Berlino (fig. 559); Daippos lavorava soltanto statue di vincitori. Queste rimangono appunto ora come prima il tema favorito della scuola sicionia. Altri lati di Lisippo presero i suoi scolari Chares di Rodi, nel suo celebre colosso del dio del Sole alto m. 31,50 (verso il 290 a. C.) e Eutychides di Sicione il quale probabilmente creò per Sparta un'immagine dell'Eurota « dal bel corso », forse l'originale di un vigoroso torso vaticano emergente dalle canne (fig. 560). Per l'Oriente egli creò un'opera in bronzo, divenuta assai popolare, la dea della città («Tyche ») della nuova capitale Siria, Antiochia, con il fiume Oronte, che dopo un corso sotterraneo sbocca di nuovo alla luce ai suoi piedi (fig. 561). La grande eleganza del suo panneggiamento ha fatto sorgere l'ipotesi che Eutychides sia anche il creatore di uno dei capolavori pieni di maggiore slancio di questo periodo, ma che tuttavia per la meravigliosa padronanza della tecnica in marmo potrebbe piuttosto ascriversi a uno scultore attico che ad un bronzista. La Nike di Samotrace (fig. 562) glorifica la vittoria navale decisiva che Demetrio nel 306 ottenne su Tolemeo presso Salamina di Cipro e in seguito alla quale i Diadochi assunsero il titolo di re. La giovane dea dall'alta figura marcia sulla prora di una nave (fig. 563), con il bastone per il trofeo nella sinistra, trasformando l'incesso quasi in un volo e volgendo l'intero corpo verso destra dove il suo movimento sembra culminare nello squillo della tromba. Per il vento marino il vestito aderisce alle membra in modo che queste traspariscono e si ammassa in pieghe soltanto dinanzi tra le gambe mentre di dietro si gonfia svolazzando. Il paragone con la Nike di Paionios (fig. 466) mostra quanto sia cresciuta la passione per il movimento, la vivacità dell'espressione e quanto più raffinata sia la trattazione del panneggiamento. Per arditezza di posizione e slancio nel vestito si avvicina alla Nike la Danzatrice del Museo di Berlino (cfr. pag. 317). Ad un altro scolaro di Lisippo, Phanis, che aveva creato una figura di sacrificante, si è voluto attribuire la bella statua di Porto d'Anzio (fig. 564), una fanciulla che porta su un vassoio degli

Fig. 561. Tyche di Antiochia, opera di Eutychides. Marmo. Vaticano.

a b

Fig. 562. Nike di Samotrace. Marmo. Louvre. (Secondo la ricostruzione nel Museo di Strasburgo).

oggetti del culto, ma altri, e per notevoli raffronti, vede in quest'opera un riflesso dell'arte prassitelica. Qualunque sia il giudizio stilistico ammiriamo in questa deliziosa figura di giovanetta l'espressione riservata del volto, la grazia del portamento, la delicatezza, che emana da tutta la persona e ne fa una delle opere più suggestive dell'arte classica. Un'altra figura elegante di Menaichmos, che probabilmente

Fig. 563. Nike sulla prora. Moneta di Demetrio. (Gardner).

Fig. 565. Nike che sacrifica un toro. Marmo. Mus. Brit.

apparteneva alla scuola sicionia, è la Nike, assai spesso copiata, che pone un ginocchio sopra un toro per sacrificarlo (fig. 565). In queste statue la maniera lisippea si avvicina assai all'attica, così che i limiti facilmente spariscono. Del resto l'attività dei bronzisti sicionî sembra essersi arrestata prima della scultura attica, ma il loro maestro Lisippo rimase il legislatore anche per l'età seguente. Presso a poco verso la fine di questo periodo la scuola sicionia trovò il suo storico assai parziale in Xenokrates, uno scolaro di Euthykrates, che sembra aver avuto maggior importanza come scrittore che come artista.

Fig. 564. Fanciulla di Porto d'Anzio. Marmo. Mus. delle Terme.

Scultori attici. — Dei compagni di Skopas nel Mausoleo entrarono anche Leochares e Bryaxis a servigio della monarchia; lo stesso fu di Euphranor (pag. 284). Leochares (cfr. pag. 301 e s.) lavorò insieme con Lisippo un gruppo di Alessandro alla caccia del leone per Delfi (fig. 333), ma creò particolarmente per il Philippeion in Olimpia (fig. 358 PH) le statue di Alessandro, dei suoi genitori e dei suoi nonni in oro e in avorio. Già questo materiale indica la deificazione. Difatti Filippo nella festività di Aigai, dove fu ucciso, aveva aggiunto la sua propria immagine alle statue dei dodici dèi; sotto Alessandro, figlio di Zeus, cominciò a trionfare l'apoteosi. Bryaxis rimase in Oriente e acquistò il grande fama; ad esempio creò per Rodi 5 colossi, per la residenza siria di Daphne (pag. 307) un Apollo citaredo marciante con la patera nella destra, per Alessandria il Serapide (fig. 566), una traduzione del tipo dell'Ade

greco per i seguaci ellenistici di Osiride, il dio egizio dell'oltretomba. Questa figura di Serapide si diffuse grandemente per tutto il mondo antico come il « dio di Alessandria » ; delle sue rappresentazioni statuarie quelle in piedi sembrano più antiche di quelle in trono.

In Atene stessa l'influenza di Lisippo e di tutto l'indirizzo del tempo verso una maggiore naturalezza si mostra particolarmente in questo, che anche i figli di Pras-

Fig. 566. Testa di Serapide, Marmo. Vaticano.

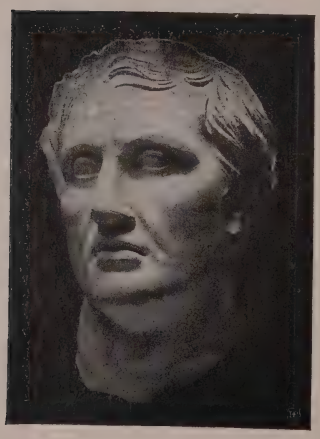


Fig. 567. Menandro. Marmo. Copenaghen.

Fig. 568. Demostene, opera di Polyeuktos (le mani nell'originale avevano le dita intrecciate). Marmo. Vaticano.

sitele, Kephisodotos il giovane e Timarchos, crearono molte statue-ritratti (Menandro, fig. 567), ciò che il padre non aveva mai fatto. La statua di Demostene (fig. 568) opera di Polyeuktos (280) è un buon esempio di rappresentazione realistica, che quasi ricorda Lysistratos (pag. 317), ma che nello stesso tempo contrassegna nettamente il carattere dell'uomo. Quella di Eschine ricorda la statua di Sofocle (fig. 531), ma il modello è stato trasformato in modo del tutto originale in una viva immagine

del suo carattere. La medesima tendenza seguono le teste-ritratti dei filosofi e le statue dei poeti, spesso rappresentati seduti, dello pseudo Anacreonte, dello pseudo Menandro e del commediografo Posidippo.

Ma che in Atene non fosse del tutto spento un indirizzo idealistico lo mostra tanto la Nike di Samotrace, se essa fu creata durante la dimora di Demetrio colà (304-303) poco dopo la vittoria di Salamina (pag. 319), quanto un altro gruppo di statue che uniscono la maniera prassitelica a quella lisippea. Il bello e giovanile dio del sonno Hypnos (fig. 569) che passa correndo col capo leggermente inclinato e versa da un corno il succo del papavero rivela chiaramente l'influenza del « Kairos » di Lisippo (pag. 317) e possiede la terza dimensione. Si aggiungono ad esso il preteso Niobide inginocchiato di Monaco e una squisita statua di giovanetto tornata alla luce in Subiaco, il cui motivo non è stato ancora spiegato con sicurezza. La trattazione particolarmente molle delle forme — è propria di queste opere — suggerisce l'ipotesi di una comune origine. Del resto i figli di Prassitele seguivano le orme del padre; essi crearono numerose statue degli dèi in marmo (ad esempio Kephisodotos una Latona, fig. 502), alcuni altari sontuosi e un celebre gruppo forse di carattere erotico.

Fig. 569. Hypnos. Marmo. Madrid. Braccia restaurate, testa di bronzo nel Mus. Brit. (Fot. Töbelmann).

Un grave danno alla scultura attica lo portò la legge contro il lusso di Demetrio Falereo già verso la fine del IV secolo, la quale proibiva nell'Attica i monumenti funerarî divenuti troppo fastosi. Ciò che ci è rimasto dei monumenti funerarî posteriori di altre contrade (Asia Minore, Isole, Delo) è povero e non offre alcun compenso. Invece l'influenza dell'arte prassitelica si fa palese nella maniera più graziosa in un gran numero di figure di genere, specialmente nelle terrecotte di Tanagra. Dal 1873 in questa città della Beozia, patria della poetessa Corinna, fu aperta una serie di tombe, nella cui svariata suppellettile di amuleti e di oggetti di ornamento richiamarono la più viva attenzione delle piccole figure e gruppi d'argilla cotta e dipinti. Noi abbiamo a che fare con prodotti dell'arte industriale, con creazioni di una arte provinciale che traeva la sua ispirazione dalla capitale attica. Poichè tutto il nord della Grecia stava sotto l'influenza artistica di Atene, furono degli artisti attici quelli ai quali fu assegnata la decorazione artistica nelle ricostruzioni delle città focesi e di Tebe. Quelle figure in argilla indicano nel modo migliore il carattere dell'arte popolare greca e ci ammaestrano sulla portata dell'influenza della grande arte in cer-

chie più vaste. Nella trattazione del vestito si rivela quanto fosse generalmente diffuso il senso plastico, nell'espressione e nel disegno, pur con tutta la rapidità del lavoro, si fa palese una sicura padronanza delle forme. Con i mezzi più semplici, con una sfumatura di grazia leggiadra o di un piacevole umorismo, è sempre reso chiaramente ciò che l'artista voleva. Oltre alle figure divine, che del resto sono rare (Eroti volanti), ci attraggono particolarmente le numerose figure femminili panneggiate (Tav. XI, fig. 570) e i tipi tolti dalla vita popolare, come il parrucchiere, la panettiera, il pedagogo dall'aspetto di Sileno (fig. 571), il birichino di strada che si

Fig. 570. Figura in terracotta da Tanagra. Mus. Brit.

Fig. 571. Pedagogo con ragazzi. Gruppo in terracotta da Tanagra. Berlino.

è sdraiato sopra una roccia o su un altare e si gode la vita con beata semplicità. Queste opere richiamano le statuette egizie dell'Antico Impero (pag. 23 e s.), ma è chiaro il progresso di due millenni e la differenza fra due popoli di civiltà fondamentalmente diverse.

Pittura attica. — Anche la pittura attica seguiva l'indirizzo generale del tempo. L'ultimo membro della famiglia tebana di artisti (pag. 278 e s.) Aristeides il giovane, figlio e scolaro di Nikomachos, che giunge sino alla fine del IV secolo e che nella nostra tradizione è stato confuso con l'avo omonimo, al pari dei figli di Prassitele sembra aver curato soprattutto il quadro di genere e il ritratto (ad esempio della epicurea Leontion). Il suo condiscepolo Philoxenos di Eretria si fece un nome con un quadro di battaglia che rappresentava uno scontro tra Alessandro e Dario; lo aveva ordinato Cassandro, signore di Atene dal 318. Un incontro personale dei due re ebbe luogo soltanto nella battaglia d'Isso; perciò Philoxenos ha maggiori diritti del-

DONNA IN COSTUME DA PASSEGGIO.

Terracotta di Tanagra. — Berlino.

Fig. 572. LA BATTAGLIA D'ISSO. Pavimento in mosaico dalla casa del Fauno in Pompei. Napoli.

Fig. 573. Ulisse e l'ombra di Tiresia, Cratere da Pisticci. Parigi. (Mon. dell'Inst.).

l'egiziana Elena alla paternità del grande quadro a mosaico che adornava in Pompei un pavimento della casa detta del Fauno, e che dal 1831 si trova nel Museo di Napoli (fig. 572). Il momento decisivo nella pugna d'Isso, l'impeto irresistibile d'Alessandro, la caduta di un nobile principe persiano, il pericolo immediato del gran re in mezzo alla fuga dei lancieri persiani, tutto è rappresentato con una forza drammatica sorprendente e fa di questa composizione un vero modello di quadri di battaglia. Quanta fama godesse sin dal principio lo mostra la sua imitazione così nel sarcofago di Alessandro (fig. 553) come in opere di minore importanza.

Tuttavia anche in Atene non mancavano interamente cultori di una pittura idealistica alla maniera del tempo antico. L'ultimo seguace importante di questo indirizzo fu Nikias di Atene, uno scolaro di Euphranor (pag. 284), che nella sua gioventù aveva dato il colore alle statue di Prassitele e si era acquistata la particolare stima del maestro. Egli seppe perfezionare l'encausto con nuovi mezzi tecnici e portarlo ad un effetto anche più plastico, ma accanto a ciò, in opposizione a quell'indirizzo verso le piccole cose iniziato da Pausias (pag. 277 e s.) e amato nel tempo posteriore (fiori, natura morta e simili), egli prediligeva i soggetti grandiosi. Era apprezzata in sommo grado la sua « Nekyia », Ulisse e Tiresia nell'Ade dinanzi alla fossa

Fig. 574. Io ed Argo. Pittura parietale sul Palatino. (Rev. arch.).

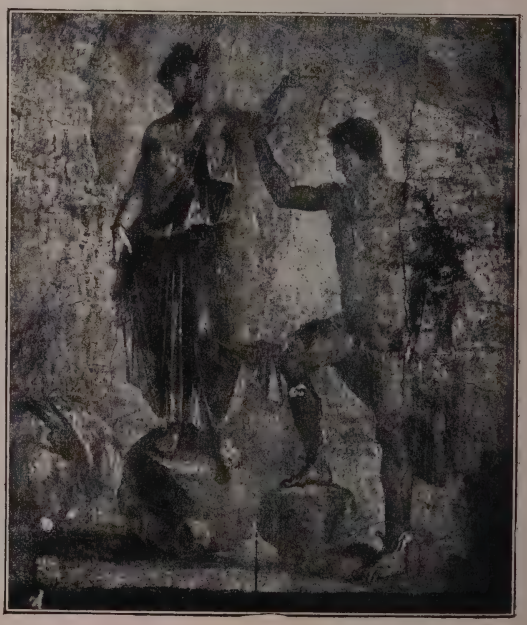


Fig. 575. Andromeda e Perseo. Pittura parietale di Pompei, Casa dei Dioscuri. (Fot. Sommer).

(cfr. il vaso dell'Italia Meridionale, fig. 573). Di due delle sue rappresentazioni, altrettanto celebri, di eroine (egli ne aveva rappresentate molte, grandi e piccole) si sono conservate delle copie; nel palazzo dei Cesari in Roma e in Pompei si è ritrovata la sua Io, guardata da Argo, mentre Ermete si avvicina cautamente per liberarla (fig. 574), e nelle città vesuviane era assai amata una composizione affine della liberazione di Andromeda per opera di Perseo (fig. 575). Anche di un contemporaneo, alquanto più giovane, che già appartiene al principio del III secolo, di Athenion della città tracia Maronia, il quale morto presto non giunse alla sua gloria completa, sembra essere arrivata a noi in molteplici modificazioni una composizione: Achille in vestito femminile tra le figlie di Licomede (fig. 576).

Fig. 576. Achille tra le figlie di Licomede. Pittura parietale di Pompei, dalla Casa dei Dioscuri, a sinistra incompleta. (Raoul-Rochette).

Pittura e scultura. — Uno dei fenomeni più caratteristici del periodo di transizione dall'arte greca all'arte ellenistica è che le diverse scuole come i diversi rami dell'arte vengono sempre più a contatto tra di loro, tanto che, ad esempio, il Satiro in riposo di Protogenes (pag. 311) era imitato da scultori. Così dopo che la figura di Alessandro veniva sempre più dimenticata noi c'incontriamo nella pittura, particolarmente dell'Asia Minore, e nella scultura con la stessa predilezione per soggetti assai movimentati, drammatici e talvolta patologici. Theon di Samo (verso il 300) era celebre per la sua arte di eccitare la fantasia dello spettatore. Un guerriero che si precipita nella battaglia, il matricidio di Oreste (cfr. fig. 577), la sua ossessione (cfr. fig. 598), la profetessa Cassandra, il citaredo estasiato Thamyras erano i suoi soggetti favoriti. Si conosceva di lui anche un intiero ciclo di scene troiane; questo fu portato poi in Roma e fu imitato nel portico del tempio di Apollo in Pompei (fig. 578, dove la posizione di Achille somiglia a quella di Oreste, fig. 577). Soggetti tragici, specialmente scene di furore, erano amati anche da altri pittori. Ophelion (di Rodi?) dipingeva la moglie di Atreo, Aerope, piangente accanto ai figli di Tieste uccisi per causa sua, Nearchos dipingeva Eracle infuriato. Ma tutti furono superati da Timomachos di Bizanzio, il cui Aiace infuriato, che medita tristamente sopra il gregge ucciso, secondo la tragedia di Sofocle, e l'ancor più celebre Medea di Euripide, con l'animo in lotta tra l'amor di madre e la gelosia vendicativa (fig. 579), furono più tardi comprate da Cesare e in Roma regolarono per un periodo la stima che si faceva della pittura. Era celebrata di lui anche una Medusa.

La scultura batteva vie simili sebbene gli esempî che si possono citare per la maggior parte siano alquanto più tardi. Il bronzista rodio Aristonidas, forse il padre del pittore Ophelion, creò nel medesimo spirito un Atamante caduto in furore per il figlio ucciso ; la guancia arrossata artificialmente per mezzo della ruggine aggiungeva alla statua in bronzo un elemento pittorico. In Napoli si trova un torso mal restaurato di Atamante in furia che porta via sulle spalle il cadavere di suo figlio. Di un gruppo nel quale l'ombra di Clitemnestra destava contro Oreste le Furie addormentate si crede conservato un meraviglioso frammento nella così detta

Fig. 577. Matricidio di Oreste. Pittura parietale pompeiana, dalla Casa di Sirico. (Arch. Zeit.).

Medusa Ludovisi (fig. 580). Nel mento energico, nella bocca serrata, nelle ciocche serpentine dei capelli parla magistralmente il carattere dell' implacabile ministra di vendetta. Così anche un capolavoro di questo genere è il gruppo di Menelao che trascina fuori dalla battaglia il cadavere di Patroclo (fig. 581). Oltre al così detto « Pasquino » in Roma, copia eccellente ma assai mutilata, possediamo avanzi di più repliche. Un'Amazone caduta, nel palazzo Borghese, accenna ad un gruppo maggiore con un cavallo. Artemon dipingeva, a quel che pare, nella corte siria le fatiche di Eracle, che noi in parte (ad esempio Eracle e Deianira, fig. 582) al pari della sua « Danae ammirata dai marinaî » (fig. 583), possediamo forse in pitture pompeiane del medesimo soggetto ; anche in scultura le fatiche di Eracle erano rappresentate con predilezione. Un eccellente quadro di Ercolano mostra il Centauro Chirone

mentre insegna al giovane Achille a suonare la lira; una testa in marmo di Chirone indica che vi era il medesimo gruppo anche in scultura. Come qui veniva cercato un effetto di grazia nell'unione dell'essere semianimalesco e del tenero fanciullo, così il pittore Antiphilos amava porre in contrasto le sue eroine o i bei giovani con un animale o con un mostro (Esione e il mostro marino, Europa e il toro, Ippolito e il toro marino).

Fig. 578. Contesa tra Achille e Agamennone. Pittura parietale nell'atrio del tempio di Apollo in Pompei. (Arch. Jahrb.).

Fig. 579. Medea.
Da una pittura parietale ercolanese. (A sinistra giuocavano i due bambini).

Fig. 580. Erinni addormentata (detta la Medusa Ludovisi). Marmo. Roma. Museo delle Terme.

Questo Antiphilos, nativo dell'Egitto, dove probabilmente esercitò la sua arte, e preteso rivale di Apelle (pag. 310), aveva una particolare versatilità e fu il precursore di varî indirizzi dell' epoca seguente. Fu anche il primo rappresentante della « rhopografia » (pittura di piccole cose), e riteneva degni di essere rappresentati artisticamente con i mezzi dell' encausto anche i fatti più umili della vita giornaliera. Il suo fanciullo che soffiava sul fuoco introduceva nella pittura gli effetti di luce. Noi lo ritroveremo anche come inventore dei « grylloi » a teste animalesche. Da tale predilezione per l' umile e per il mascherato non è distante il passo alle scene poco

decenti; così il pittore Ktesikles eternava un'avventura amorosa della regina siria Stratonice con un pescatore. L'arte ellenistica doveva sviluppare ancora di più tutti questi lati.

Fig. 581. Menelao (testa rivolta giustamente) col cadavere di Patroclo. Firenze. Loggia dei Lanzi.

XI. — IL PERIODO DELL'ELLENISMO (280-30).

Condizioni generali. — Il còmpito che Alessandro aveva posto alla nuova civiltà greca, quello di ellenizzare tutto il mondo antico, dette l'indirizzo anche all'arte dei secoli seguenti. L'attività principale si svolse in Oriente. La Grecia impoverita lasciò decadere l'arte al grado di un'industria. Le scuole filosofiche e le società di giovani («efebi»), unite per studî e per giuochi, sulle quali riposava allora l'importanza di Atene, non potevano ispirare l'arte; le poche opere artistiche che venivano regalate

alla città provenivano da re stranieri e da ricchi protettori. Sicione vendeva i suoi quadri e raccoglieva il resto in una galleria. La lega achea, al pari dell'etolica, si preoccupò molto poco dell'arte. Dei regni settentrionali della Macedonia e dell' Epiro e purtroppo anche di Siracusa sotto Ierone II conosciamo solo qualche cosa isolata. Nell'Asia Minore la fondazione del regno di Pergamo, per ora regno ancora insignificante, è del principio di questo periodo; esso doveva conservare le tradizioni attiche e iniziare nuovi indirizzi artistici. Rodi acquistò la sua importanza maggiore

Fig. 582. Eracle e Nesso. Pittura parietale pompeiana dalla Casa del Centauro. (Fot. Sommer).

Fig. 583. Danae e marinai. Pittura parietale pompeiana. (Guidobaldi).

nell'arte solo verso la fine di questo periodo. Della Siria mancano notizie complessive. Così accanto a Pergamo occupa il primo posto l' Egitto. La grande attività intellettuale di Alessandria che ha dato a tutto il periodo il nome di alessandrino si estrinseca anche nelle produzioni artistiche, che vanno ora più strettamente che mai unite alle tendenze letterarie. Callimaco, Teocrito, Herondas rappresentano anche indirizzi dell'arte figurata e l' « evemerismo », che riduceva gli dèi a uomini, inceppava e regolava anche la rappresentazione figurata della divinità. A tutto questo si aggiunga l' influenza della corte, che ugualmente possiamo osservare nel modo più chiaro in Alessandria.

Gli avanzi dell'arte ellenistica sono in complesso scarsi e dispersi. Sebbene gli scavi in Samotrace, Pergamo, Priene, Magnesia e altrove abbiano fornito un materiale inestimabile per la conoscenza di questo periodo, manca tuttavia ancor molto per un quadro sufficiente, soprattutto perchè due delle sedi principali della civiltà e dell'arte ellenistica, Alessandria e le città della Siria, ci negano quasi qualunque documento. Un certo compenso l'offre Pompei, che nel corso del II secolo era completamente ellenizzata, in parte sotto le influenze che provenivano dalla vicina Puteoli (Pozzuoli), allora il porto principale d'Italia per il commercio con la Siria e con l'Egitto. L'Asia

Minore e l'Oriente erano disseminati di città fondate da Alessandro e dai suoi successori, ma in quelle rovine non è sempre facile la distinzione tra il patrimonio ellenistico e il romano. In complesso quest'ultimo sembra il prevalente. Olimpia e Delo hanno conservato un certo numero di opere artistiche di questo periodo, nell'occidente greco esse mancano quasi del tutto. Tale essendo la condizione della nostra conoscenza monumentale e dato il silenzio quasi completo delle fonti letterarie non si può ancora dare una storia vera e propria dell'arte ellenistica. Dobbiamo contentarci di presentare i tratti generali del periodo nel quale si racchiudono i germi principali per lo sviluppo ulteriore dell'arte e non solo dell'arte antica, e di tentare di fissare per alcuni centri artistici qualche tratto particolare, certamente col pericolo di ritenere caratteristico ciò che noi conosciamo solo per caso.

Stili architettonici e piante di edifici. — Dei tre stili il dorico mostra tutti i segni della vecchiaia. L'antico dinamometro, l'echino del capitello, continua nella sua forma priva di vita a sagoma rettilinea (pag. 274) e diventa soltanto un membro di passaggio. Anche la terminazione superiore a linee rette dei solchi dei triglifi, invece degli antichi leggermente arrotondati, è caratteristica. Molto usata è la difesa della parte inferiore della colonna, che, invece di portare la scanalatura facilmente deperibile, è lasciata liscia o viene faccettata a scapito dell'unità del fusto (fig. 612, 665). Ma più importante è il mutamento nelle proporzioni. Mentre le colonne tendono alla snellezza ionica e raggiungono un'altezza di 13 raggi (e il capitello ne viene raccorciato, fig. 584), la trabeazione di necessità diventa così bassa che non permette più la solita partizione a triglifi e a metope: uno dei difetti contro i

Fig. 584. Il tempio di Zeus in Nemea.

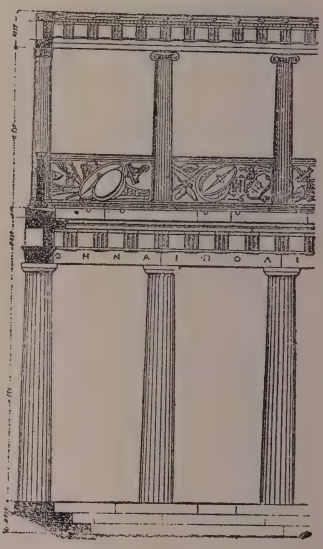


Fig. 585. Porticato a due piani in Pergamo. Sistema. (Bohn).

quali si appuntava la vivace opposizione degli architetti d' Asia Minore (Pytheos, Hermogenes, Targelios) al dorismo. I triglifi perciò divengono solo elementi decorativi e ne compaiono due e più sopra un intercolumnio. In questa forma il triglifio dorico si unisce perfino alle colonne e all'epistilio ionico, dove, in conseguenza della ampiezza degli intercolumnî e della bassezza del fregio, il numero dei triglifi si accresce ancor di più (fig. 585). Cominciata una volta la mescolanza di stili la colonna dorica riceve anche la scanalatura ionica, oppure, come nel tempio di Dioniso in Pergamo, un capitello dorico atrofizzato corona una colonna ionica.

Lo stile predominante specialmente in Oriente è lo ionico. Ad esso ha dato la sua impronta, prevalente in appresso, soprattutto Hermogenes, il più famoso architetto di questo periodo (fine del III secolo). La base attica (fig. 237) prende il posto della ionica (fig. 236), ma è rialzata con una lastra quadrata inserita al di sotto (plinto). La forma del capitello viene semplificata: lo slancio elastico del canale che unisce le due volute (fig. 236) sparisce per far posto ad una forma rettilinea. Un'altra forma di capitello « il capitello diagonale », che si sviluppa simmetricamente da tutti e quattro i lati, appare in Oriente solo sporadicamente (fig. 586), più spesso in Occidente, e in forma particolarmente regolare in Pompei (fig. 587). I capitelli, specialmente dal lato del cuscino, sono riccamente ornati di viticci: ad esempio nel tempio ionico di Pergamo, costruzione di singolare perfezione. Un ornamento a fregio spesso ripetuto l'offre in forma tipica il propileo di Tolemeo II Philadelphos in Samotrace (fig. 588). Là e nell'Artemision di Efeso si accumulano sui capitelli delle ante gli ornamenti fino ad un triplice « kymation », giacchè uno semplice sarebbe apparso troppo sgraziato date le grandi proporzioni dell'edificio.

Lo stile corinzio ha trovato minor diffusione di quello che si sarebbe pensato; a quel che pare anch'esso avrebbe incontrato l'opposizione degli architetti ionici (Targelios). In Priene, Magnesia, Pergamo esso si trova tanto poco quanto, ad esempio,

Fig. 586. Capitello diagonale di un'anta del vestibolo nel recinto del tempio di Athena in Pergamo. (« Pergamon »).

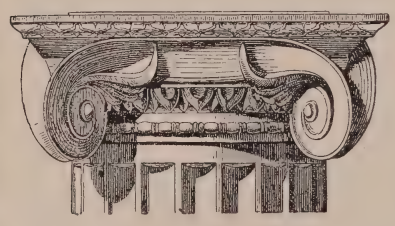


Fig. 587. Capitello diagonale ionico. Pompei. (Durm).

Fig. 588. Fregio dai propilei di Tolemeo II in Samotrace. (Untersuch. in Samothrake).

in Olimpia e a Delo, ma si ha nell'Olimpieion di Atene, un diptero a otto colonne, che Antioco Epiphanes di Siria (verso il 175) fece innalzare sulle fondamenta dell'edificio pisistrateo (pag. 164) da Marco Cossutius, probabilmente un liberto greco di questa famiglia, senza tuttavia farlo completare. Le colonne, alte m. 17, destavano l'ammirazione nell'antichità al pari di oggi (fig. 589). Le basi delle colonne corinzie riposano per lo più su plinti. Sui fusti delle colonne talvolta vengono disposte delle lastre del tutto inorganiche con rilievi (« stylopinakia ») ; più tardi ne prendono il luogo delle lastre inscritte. I capitelli permettono delle forme svariate ; nelle foglie

Fig. 589. L'Olympieion in Atene.

e nei tralci si mescola anche di già un'ornamentazione figurata, come ad esempio nel graziosissimo capitello di Eleusi con i leoni alati agli angoli (fig. 590), che appartiene ad un propileo di Appio Claudio Pulcher (verso il 50). Questo capitello ha forma triangolare alla maniera dei sostegni dei tripodi (fig. 487) per rendere meglio visibile il suo ornamento, essendo con uno spigolo assai avvicinato all'anta. Capitelli corinzî di forma particolare si uniscono ad una trabeazione dorica in un tempio di Pesto appartenente circa al II secolo. Fregi con un profilo arrotondato o centinato appaiono assai di rado in quest'epoca; al contrario si trovano già esempî di colonne poste dinanzi a pareti e di una trabeazione in conseguenza aggettante.

Nuove forme di colonne si accompagnano alle tradizionali, specialmente in Egitto, dove ricompaiono le colonne con i capitelli a bocciuolo di loto e a palma (fig. 49, 50). Queste ultime, col loro fusto liscio, trovano una larga diffusione (fig. 591) particolarmente quando si tratti di materiali duri ; in qualche caso le colonne sono messe

Fig. 590. Capitello corinzio triangolare. Eleusi.

Fig. 591. Colonna a palma dalla Basilica di Pergamo.

insieme con tamburi alternati bianchi e neri. Le colonne a palma appaiono specialmente nelle file mediane dei portici a due navate (pag. 342). Ma anche dei sostegni sottilissimi divengono di moda, come palme e tirsi snelli in legno nel padiglione di gala di Tolemeo II. Tali sostegni offrirono i modelli di decorazioni che ritroveremo sulle pareti pompeiane (fig. 592). Tutto tende alla leggerezza, si potrebbe quasi pensare che il metallo ne fosse il materiale.

Allo stesso intento servono alcune nuove piante di edifici. Hermogenes, da noi già ricordato (pag. 333), che ora conosciamo meglio per i suoi templi in Magnesia e in Teo, sorse anche in questo campo con l'esempio e con la teoria come un innovatore a favore dell'arte ionica. Nel tempio di Dioniso in Teo, non molto grande (6×11 colonne), egli introduceva la larghezza di due diametri e mezzo (« eustilo », pag. 123) finora appena raggiunta, come anche nel piccolo tempio di Zeus Sosipolis sul mercato di Magnesia (fig. 593), che in modo singolare unisce una fronte prostila (fig. 226) con un lato posteriore in forma di un tempio ad ante (fig. 225). Nel suo edificio principale, il gran tempio di Artemide Leukophryene (« dal monte bianco ») in Magnesia (fig. 594, 8×15 colonne), che fu costruito negli ultimi due decennî del III secolo, Hermogenes dava un aspetto nuovo alla forma già prima non sconosciuta dello pseudodiptero (fig. 306 Selinunte, 248 Messa, cfr. pag. 129). Sebbene l'ampio porticato dovesse essere coperto di legno, Hermogenes collocò più adiacenti le colonne (diametro 1 $^3/_4$) a causa della portata della trabeazione in marmo, ma accrebbe invece l' intercolumnio mediano dei lati stretti (diametri 2 $^3/_4$), anche questa non del tutto una

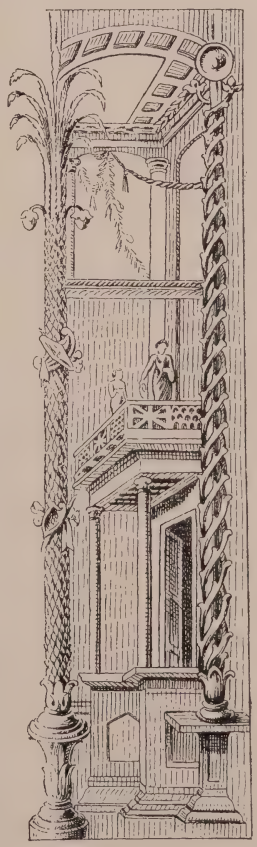


Fig. 592. Da una pittura parietale pompeiana.

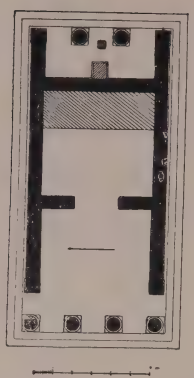


Fig. 593. Tempio di Zeus in Magnesia. (« Magnesia »).

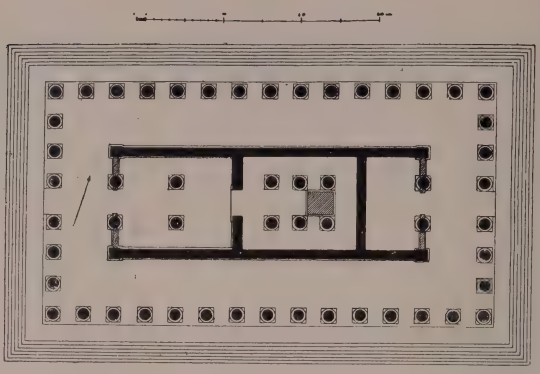


Fig. 594. Tempio di Artemide Leukophryene in Magnesia. (« Magnesia »).

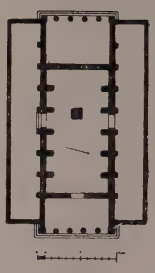


Fig. 595. Tempio di Artemide in Lusoi (Oest. Jahresh.).

novità giacchè, fatta astrazione dai Propilei (fig. 415), nell'antico tempio di Samo (pag. 145) e nell'Artemision di Efeso (pag. 289) gli intercolumnî dei lati stretti si andavano a mano a mano ampliando dagli angoli verso il centro. Insolita era nel tempio di Magnesia la chiusura del pronao e dell' opistodomo con alte pareti aventi un portone nel mezzo invece dell'usuale cancellata; priva di gusto era la presenza di tre porte invece di un gruppo marmoreo nel campo del frontone. Tutto negli edifici di Hermogenes, anche il fregio dell'Artemision, testimonia, per l'esecuzione poco accurata ed assai ineguale, la fretta del lavoro, la quale voleva piuttosto portare a compimento i templi in qualsiasi maniera che abbandonarli alla sorte del Didymaion (pag. 308 e s.). Non ostante ciò le vedute di Hermogenes rimasero decisive non soltanto per l'Oriente ma anche per Roma (v. in appresso). Del resto con l'ampiezza « eustila » degli intercolumnî non era stato raggiunto ancora l'ultimo grado: un edificio di destinazione ignota a Kardaki in Corfù ha degli intercolumnî di tre diametri. Delle proporzioni del tutto particolari debbono aver dominato nella pianta del tempio di Artemide nel luogo montuoso di Lusoi nell'Arcadia settentrionale (fig. 595): un tempio ad ante con quattro colonne tra le ante, sul davanti e posteriormente, con la cella fiancheggiata da nicchie ad edicola da ambedue i lati, come in Figalia (fig. 443), e finalmente con ambedue i lati lunghi ampliati esteriormente con vani chiusi, ai quali conducono degli accessi dalla cella.

Due altri tipi di pianta sono inoltre preferiti. Talvolta, soprattutto nei templi piccoli, riappare l'antica forma del tempio a « megaron » senza opistodomo (fig. 624, tempio di Dioniso); essa sembra essere stata particolarmente in uso nel culto di Asclepio, giacchè appare ad esempio già in Epidauro (pag. 273), poscia in Priene (fig. 537) ed ora nel magnifico Asklepieion di Coo. Appare anche in un grande tempio di epoca indeterminata a Tarso (fig. 596), qui giustificata dalla posizione del tempio come tempio a « podium ». In questa forma il tempio invece di avere la solita gradinata tutto all' intorno è innalzato su un podio più o meno elevato che è accessibile solo dal davanti per mezzo di una scala: con questo innalzamento è assicurata al tempio una posizione predominante. Uno splendido esempio del grandioso effetto di un tempio di tal genere, specialmente se esso costituisce la mèta di una lunga via d'accesso, è offerto dal tempio ionico di Pergamo che era forse dedicato al culto di Dioniso (fig. 597, cfr. fig. 624). Negli esempî di Tarso e di Per-

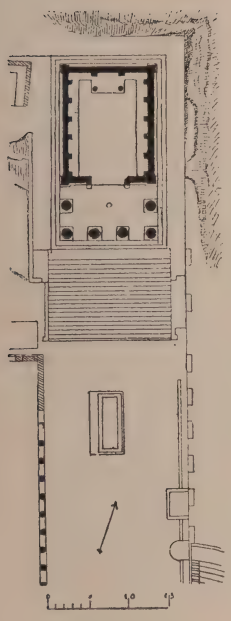


Fig. 597. Tempio ionico in Pergamo. (Bohn).

Fig. 598. Oreste e Pilade dinanzi a Toante, Ifigenia appare con il simulacro di Artemide. Pittura parietale da Pompei, Casa del Citarista. (Fot. Sommer).

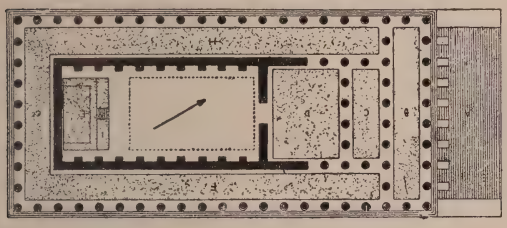


Fig. 596. Tempio presso Tarso. (Koldewey).

Fig. 599. Isola rocciosa con edifici. Pittura parietale pompeiana. (Overbeck).

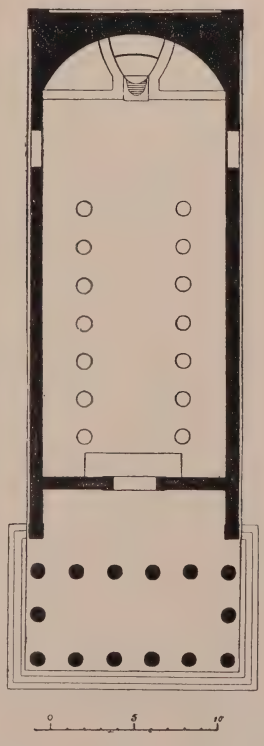


Fig. 600. Nuovo tempio dei Misterî in Samotrace. Il nord è in basso. (Secondo A. Hauser).

gamo i templi hanno conservato anche sul podio la loro gradinata di giro; questa manca nei templi più piccoli della cui frequenza nell'età ellenistica ci dànno testimonianza le pitture pompeiane derivate da originali ellenistici (fig. 598), tanto è vero che Vitruvio menziona il tempio a podio come comune tra i Greci. In qualche caso certamente l'ampia gradinata d'accesso si restringe in una stretta scala come nel tempio di Apollo in Pompei. I quadri ellenistici fanno conoscere anche la rinnovata (pag. 138) predilezione per un numero di colonne dispari sulla fronte (fig. 599).

Costruzioni ipetrali con l'edificio mediano scoperto come nel Didymaion (fig. 539) appaiono inoltre in templi colossali (Olympieion ateniese, fig. 589). Una nuova disposizione della cella richiesta dal culto mistico appare nel tempio della dea siria Anaitis in Hierapolis (verso il 290) e nel nuovo « Tempio dei Misterî » in Samotrace (all'incirca verso il 260, fig. 600). La forma dello spazio principale, o a tre navate o con camere laterali, alla maniera del tempio di Figalia (fig. 443), non è stabilmente fissata, ma la navata traversa con le porte laterali e il coro (« thalamos ») più alto intorno alla fossa sacrificale, nell' interno di un'abside piatta, anticipano i tratti principali della basilica cristiana. Delle nicchie profonde alle estremità di una sala riappaiono anche altrove. Sembra che l'unione di forme arrotondate con le forme rettilinee tradizionali abbia appartenuto ai còmpiti dell' architettura ellenistica; tuttavia per lo stato delle rovine e delle nostre conoscenze è sempre difficile distinguere l'ellenistico dal romano. Gli edifici rotondi sono frequenti: non soltanto dei piccoli porticati circolari chiusi in basso da mura e cancellate e aperti superiormente come appaiono spesso sulle pitture ellenistiche (cfr. fig. 616), ma anche degli edifici di maggior importanza come quello assai bello di Arsinoe in Samotrace (fig. 601, costruito prima del 285). Esso era di discreta grandezza (17 metri di diametro), chiuso all'intorno perchè destinato ai misterî, diviso in apparenza esternamente ed inter-

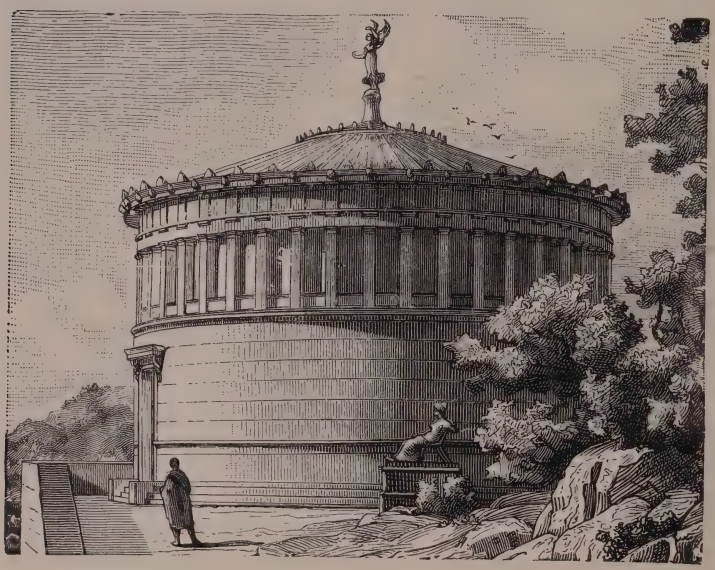


Fig. 601. Edificio rotondo di Arsinoe in Samotrace, restaurato. (Niemann).

Fig. 602. Edificio rotondo presso Efeso. (Niemann).

namente in due piani. Come monumento di vittoria fu innalzato (verso il 130?) un edificio rotondo in Efeso, un monoptero a due piani che portava come coronamento un trofeo sopra uno zoccolo quadrangolare (fig. 602). Anche sulla nave di Tolemeo IV sul Nilo Afrodite aveva un tempio rotondo. A questo si aggiunse in Oriente, che già dall'antichità conosceva l'arco a disposizione incuneata (fig. 40, 109, 126), la costruzione a volta. Questa in Alessandria si prestava tanto meglio in quanto che, per la mancanza di legno, tutte le abitazioni avevano il soffitto piatto. Edifici con tetti a forma di volta a botte hanno un gran posto nelle pitture di paesaggio egizio (fig. 630). Se fosse già in uso anche la vera e propria costruzione a cupola, come lo farebbero inferire le absidi con la loro copertura semisferica, non si può dimostrare con sicurezza. Il tempio d'Arsinoe, cominciato da Deinochares con una volta in pietra magnetica, allora scoperta, dalla quale doveva essere sospesa la statua in ferro della regina, rimase incompleto; una sala con un soffitto romboidale sulla grande nave nilotica di Tolemeo IV, un palazzo galleggiante, sembra accennare ad una forma di volta insolita. Certamente anche la Siria con le sue città principali di Antiochia, Seleucia, ecc. possedeva numerosi edifici a volta; il tempio del dio Marnas in Gaza, che certamente è menzionato solo in età assai tarda, era un edificio rotondo circondato da un doppio colonnato, la cui cupola sembra essere stata aperta alla maniera del Pantheon romano.

Casa e portico. — Alla casa greca la pianta era tracciata già dall'origine. Troia (fig. 159) e Tirinto (fig. 198) contengono il nòcciolo delle case che uno o due millennî più tardi incontreremo in Priene e in Delo. In Priene (fig. 603) per uno stretto passaggio noi raggiungiamo il cortile posto così nell'interno; ad esso sono annessi secondo l'antica maniera un vestibolo « prostas », una sala « oikos » (oecus) per i lavori femminili ed inoltre delle stanze da dormire « thalamoi » ; delle piccole camere per la servitù e per le provvigioni della famiglia, nonchè un' « exedra » ombrosa, aperta verso il nord circondano il cortile. Questo è l'aspetto dell'abitazione femminile « gynaikonitis ». Il quartiere degli uomini « andronitis » (fig. 604) consisteva anzitutto in un cortile circondato di colonnati (peristilio) per gli affari giornalieri, e di camere più grandi, di sale da mangiare e simili. Accanto a stanze semplici vi erano altre speciali che, in uso in particolari paesi, avevano poi trovato diffusione altrove. L' isola del sole, Rodi, dava il modello del suo « peristilio rodio » in cui un portico che guardava verso sud era più alto degli altri (fig. 605). « Cizicèniche » si chiamavano delle sale con una veduta sulla campagna, « corinzie » delle altre alle cui pareti erano addossate delle colonne che sostenevano il soffitto (fig. 606). Alessandria offriva la sua « sala egizia » grande e a tre navate, di cui la mediana rialzata lasciava cadere come gli ipostilî egizi antichi (fig. 74) una luce laterale dall'alto, mentre al di sopra delle navate laterali girava una terrazza piatta (cfr. l'edificio a destra sulla roccia nella fig. 599).

Un ampliamento e un miglioramento della casa di abitazione conduceva al palazzo, quale si presenta nella forma più semplice sull'acropoli di Pergamo (fig. 607). Lo spazio assai stretto costrinse qui a uno svolgimento modesto. Un edificio più antico e uno più grande, presso a poco del tempo di Eumene II, si aggruppano ambedue intorno ad un peristilio i cui portici nel primo erano formati da sostegni in legno, nel secondo da colonne in pietra. Nel palazzo più recente sono degni di osservazione il

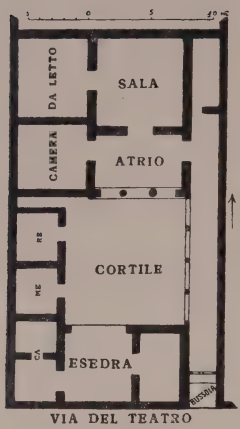


Fig. 603. Casa in Priene (secondo Schrader).

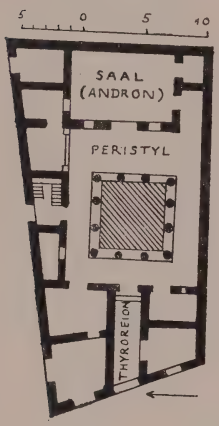


Fig. 604. Casa in Delo (secondo Convert).

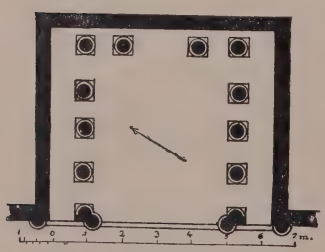


Fig. 606. Esedra alla maniera di un « oecus corinthius ». Pompei, Casa di Meleagro.

Fig. 605. Peristilio dorico. Spaccato. Pompei. Casa delle Nozze d'Argento. (Mau).

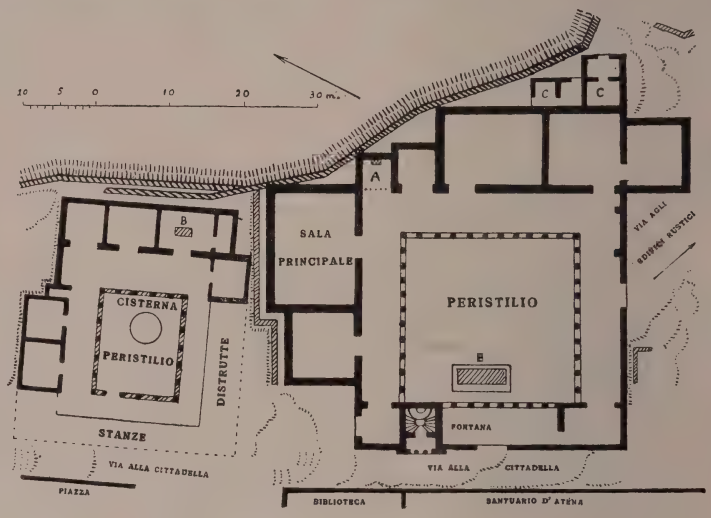


Fig. 607. Il palazzo reale in Pergamo (schizzo). A Base. BB Altari. CC Casa annessa. (Cisterna posteriore).

grande altare nel cortile (B), l'imponente « sala del trono », un'edicola (A) con cancellata posta all'estremità di un passaggio e la fontana rivolta verso la via dell'acropoli; delle estese cantine e degli edifici domestici sono annessi al sud (fig. 624). Molto più estesi e sontuosi erano i palazzi reali delle grandi monarchie — in Alessandria questa specie di palazzo-città occupava quasi un terzo della città greca —, ma delle loro caratteristiche nulla si può più indicare nè in Alessandria, nè in Antiochia, nè in Siracusa. Accanto ai palazzi di città si aggiungono anche delle ville reali in mezzo ad un paesaggio attraente (Daphne, pag. 307); una villa, presso a poco del III secolo, trovata nella Macedonia meridionale presso Palatitza, può in mancanza d'altro darcene un'idea. Dei parchi alla maniera degli antichi « paradeisoi » orientali appartengono all'ornamentazione necessaria delle grandi città. Essi furono anche popolati di animali rari e trasformati in giardini zoologici come in Alessandria sotto Tolemeo II. In Egitto, l'antica sede della coltivazione dei fiori e dei graziosi giardini, anche un padiglione innalzato per usi passeggieri come il padiglione di gala di Tolemeo II (pag. 363), non si può immaginare senza una cornice di giardini;

anzi perfino sulla nave di gala di Ierone II, costruita sotto la guida di Archimede, la « Syrakosia », ribattezzata poi in « Alexandreia », non poteva mancare un giardino con alberi in vasi di piombo e con viali. Il lusso dei giardini dentro le città si diffondeva persino nelle antiche sedi di cultura come Atene, dove il giardino di Epicuro o il Lakydeion dell' Accademia offrivano una nuova attrattiva alle scuole filosofiche.

La decorazione interna delle case con pitture parietali, quadri, tappeti (pag. 280), giunse nell' età ellenistica, specialmente nei palazzi, ad un gran lusso. Il materiale molte volte povero — mattoni crudi ad esempio furono adoperati anche nei palazzi di Alicarnasso e di Tralle, mattoni cotti appaiono soltanto nell'ultimo secolo a. C. — traeva ad abbellire il rivestimento con materiale prezioso; e particolarmente in Alessandria ciò si svolse con grande ricchezza. Venivano adoperati il cedro, il cipresso, l'oro e l'avorio. Per produrre una decorazione magnifica furono adoperati insieme ai tappeti preziosi e ai mosaici lastre di marmi variegati, rivestimenti in metallo e perfino paste vitree. Se mancava il materiale genuino si suppliva con lo stucco dipinto o con le pitture parietali. In Alessandria noi troviamo già di buon'ora la tripartizione della parete; ad esempio su uno zoccolo marmorizzato una superficie rossa e al di sopra una striscia turchina a simboleggiare quasi il cielo libero. In Pergamo e in Priene la parte mediana della parete fu rivestita come in Pompei volentieri con imitazioni di lastre di marmo variegato in stucco. Le pareti erano divise da pilastri (fig. 539) o da colonne sporgenti, e gli spazi intermedî erano avvivati da nicchie angolari o semicircolari con statue, motivi decorativi straordinariamente fecondi. A poco a poco cominciò anche la pittura parietale a sbizzarrirsi in fantastici giuochi architettonici, per i quali offriva i modelli in Tralle Apaturios di Alabanda. Per la costituzione esterna degli edifici è notevole un sistema di facciate di cui le prime tracce si trovano in pietre sepolcrali di Delo (Rheneia) e di Syros all' incirca verso il 100 a. C. (fig. 608): l'arco è adoperato come sostegno particolare per finestre e porte, ma i muri in mezzo sono spartiti esteriormente con mezze colonne, pilastri e trabeazioni orizzontali, unione questa di due sistemi architettonici profondamente diversi accolta più tardi in Roma con predilezione (fig. 772). Con quanta ricchezza potessero essere costituite le facciate dei palazzi lo mostrano le imitazioni nella decorazione delle scene.

Fig. 608. Stele funeraria di Syros. (Lebas).

Uno dei tratti particolari nel quadro delle città ellenistiche è la quantità dei porticati a colonne che solevano circondare le piazze e i cortili dei templi (fig. 537), delle case e dei palazzi (fig. 604, 607), offrendo riparo dal sole e dalla pioggia. Già si incominciano ad applicare questi porticati alle strade, come ad esempio il «dromos» (« corso ») in Atene: un costume che più tardi si è diffuso largamente. Di solito i porticati erano a un piano, ma già nella prima metà del III secolo Sostratos di Cnido,

l'architetto del Faro di Alessandria (pag. 307), trovò i portici « pensili » vale a dire a due piani (fig. 585), i quali come le case a più piani ben presto entrarono in gran favore; essi adornavano perfino la nave nilotica di Tolemeo IV. In Pergamo dei grandiosi propilei a due piani costituivano l'ingresso al recinto di Athena (fig. 624). Di solito il piano inferiore è dorico, il superiore è ionico; raramente ambedue i piani sono ionici. Dei porticati appaiono anche come edifici a sè: come nei tempi più antichi si avevano le « leschai » (fig. 333) così ora si hanno le « basiliche » o « portici reali ». Tal nome avevano due edifici del tutto diversi. Nel Peloponneso appaiono per la prima volta dei porticati a più navate, a tre o per lo più a due. Quest'ultima forma era particolarmente amata in Oriente e ricevette appunto lì il nome di basilica sia in riguardo ai vestiboli simili dei palazzi reali persiani (fig. 178) sia perchè dei re viventi ne furono i fondatori. Questi portici sono ad un piano (cfr. fig. 599 a destra) o a due piani, solo eccezionalmente aperti con porte (e finestre? fig.

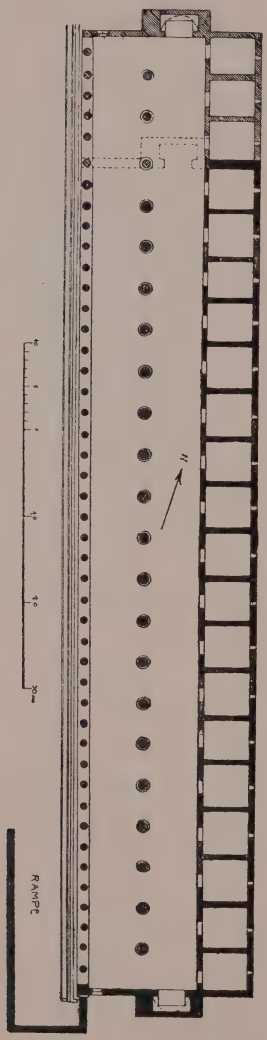


Fig. 610. Stoa del re Attalo II in Atene (secondo Mylonas).

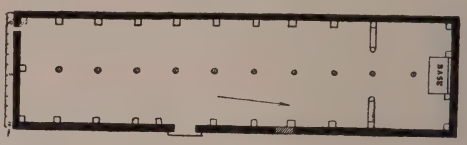


Fig. 609. Basilica in Thera (i pilastri vuoti sono posteriori).

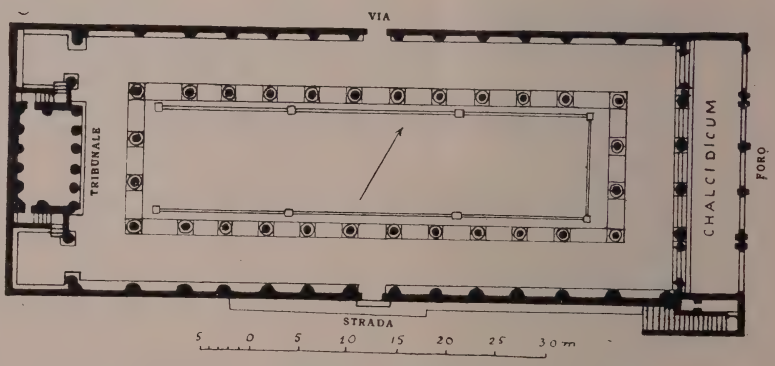


Fig. 611 a. Basilica in Pompei. Pianta.

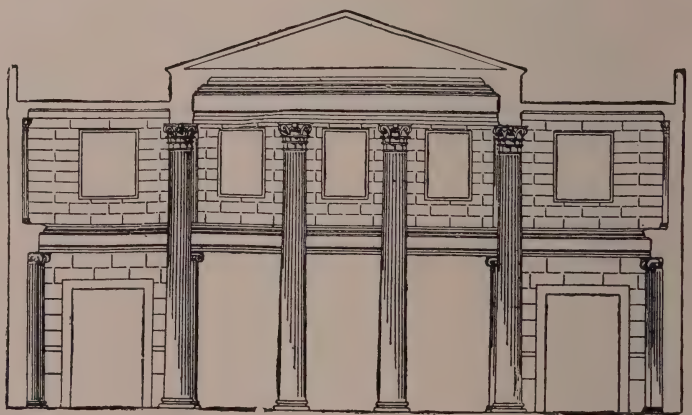


Fig. 611 b. Basilica in Pompei. Spaccato, parete d'ingresso veduta dall'interno. (Mau).

609), di regola accessibili facilmente da uno dei lati lunghi per mezzo di un colonnato aperto (fig. 610). Nel fondo del portico interno spesso venivano stabilite quelle botteghe che il commercio del mercato richiedeva (fig. 537, 610). Un'altra forma chiusa, sorta forse contemporaneamente, ci si presenta per la prima volta nella basilica di Pompei, un edificio presso a poco della metà del II secolo a. C. (fig. 611 a). Un vestibolo basso « chalcidicum », paragonabile al vestibolo delle basiliche cristiane, conduce qui da uno dei lati stretti attraverso ampie porte a una grande sala il cui spazio mediano era fiancheggiato da alte colonne e da un passaggio. Delle finestre nella parete esterna spartita a due piani procuravano luce sufficiente (fig. 611 b); nel fondo furono aggiunti soltanto più tardi un « tribunal » elevato e due vani laterali più bassi che servivano all'amministrazione della giustizia e alla polizia del mercato. La forma più comune della basilica chiusa con la navata mediana rialzata rassomiglia alla sala egizia (pag. 339) e può essersi sviluppata in Alessandria (cfr. fig. 599).

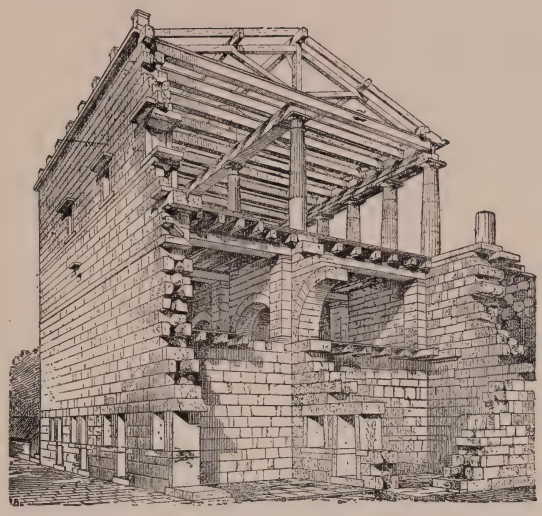


Fig. 612. Edificio a tre piani con portici in Aigai. (Bohn).

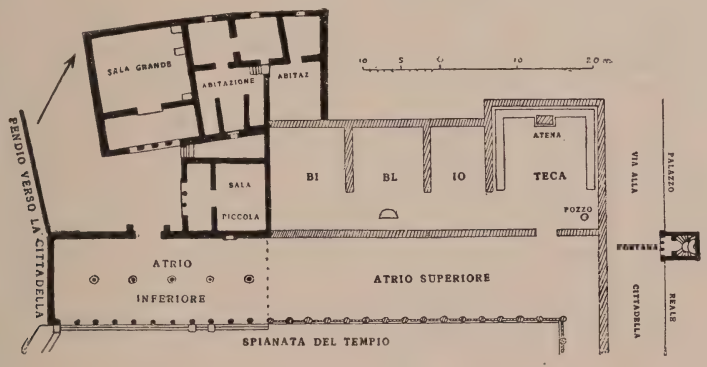


Fig. 613. La Biblioteca di Pergamo. Pianta.
Il pianterreno in nero, il piano superiore tratteggiato (secondo Bohn).

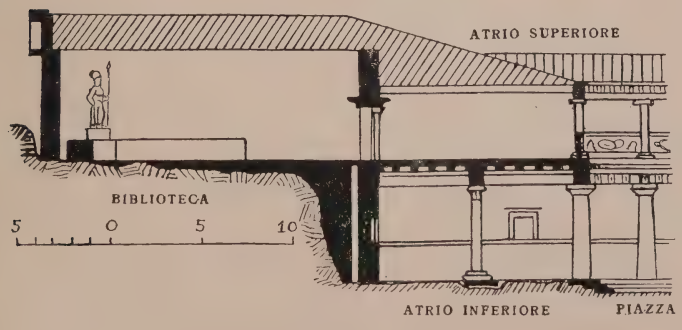


Fig. 614. La Biblioteca in Pergamo. Spaccato. (Secondo Bohn).

Una particolare applicazione l'ebbe il portico ad una o due navate nelle città collinose dell'Asia Minore. Qui un pendio ripido veniva volentieri rivestito di un edificio a più piani, di cui gli inferiori servivano come cantine o magazzini, mentre nella parte più alta un colonnato si apriva verso il piano della collina (fig. 612, 625). Pergamo offre anche un altro ingegnoso adattamento del terreno inclinato (fig. 613). A nord del cortile del tempio di Athena (fig. 624) la roccia si alza così ripidamente che i vani della celebre biblioteca — sono ancora visibili le tracce degli scaffali per più di centomila volumi — conducono al medesimo livello del portico basso, aperto verso sud, che appartiene alla basilica (pag. 342; fig. 614). Mentre così si lasciavano le sale del tutto libere per i libri — nella sala principale vi era una statua di Athena — il portico spazioso, nello stesso tempo caldo ed ombroso, offriva un eccellente luogo di lavoro. La disposizione era così pratica che essa può valere come tipica per tutta l'antichità, (tanto Alessandria quanto Roma): anzi una sopravvivenza ne sono le biblioteche monacali del Medio Evo adiacenti ai chiostri.

Mercato e città. — Gli elementi messi finora in luce trovano applicazione anche nella parte centrale della città, nel mercato. I mercati irregolari delle città più antiche avevano ceduto il posto da lungo tempo sotto l'influenza ionica ad una forma regolare; il mercato era fiancheggiato da edifici pubblici, templi e portici e secondo la rigida regola persino senza alcuno sbocco di vie aperte. In Pergamo (fig. 624) il mercato così chiuso doveva la sua forma irregolare alle difficoltà del terreno; così anche in Assos. Un vero mercato normale ce lo hanno fatto conoscere gli scavi di Priene (fig. 537). La piazza quadrangolare, ornata di un altare, di donarî e di sedili, è circondata su tre lati da portici e botteghe. Al nord, al di là della strada principale, lo domina una basilica collocata più alta (detta qui il « portico sacro ») col « Bouleuterion » C a forma di teatro e il Prytaneion D; dinanzi vi era una passeggiata con sedili alle estremità. Accanto alla basilica una scala conduce ai propilei del tempio di Athena; al mercato si addossa il tempio di Asclepio. Un altro mercato, alquanto più semplice, l'offre l'« Agora » di Magnesia. Intorno al piccolo tempio di Zeus Sosipolis (fig. 593) si stende lì a forma di grande rettangolo l'« agora », circondata da un portico a due navate le cui colonne interne sono ioniche. Un edificio ionico a porte conduceva dal portico settentrionale nel cortile dell'Artemision che gli era addossato in direzione obliqua. Tutto il doppio impianto fu eseguito di getto, probabilmente da Hermogenes (pag. 333).

Oltre al mercato centrale vi erano anche altri mercati, ad esempio mercati del pesce e degli erbaggi « macella », circondati ugualmente da portici e botteghe, spesso con una « tholos » rotonda nel mezzo e un santuario nel fondo (fig. 615, cfr. fig. 616). Un ornamento forse non raro in un mercato lo mostra il così detto « Horologion » (orologio ad acqua) ottagono, che il macedone Andronikos di Kyrros donava agli Ateniesi nel II o nel I secolo, e conosciuto per i suoi rilievi come « Torre dei venti ».

Le strade delle città ellenistiche, fiancheggiate in gran numero da botteghe nei pianterreni delle case, erano lastricate per lo meno in parte e provvedute di canali a scolo, essendo il drenaggio uno dei bisogni principali di una città antica. Per mezzo di condotte sotterranee a pressione l'acqua veniva innalzata sulla rocca di Pergamo come in altri luoghi elevati. In Pompei ciascuna casa aveva la sua condottura e per

lo più nel peristilio una cisterna sotterranea. Le fontane erano copiosamente distribuite alle porte della città, nelle strade, nei crocicchî, sulle piazze. Un altro ornamento delle città erano le porte e gli archi a cavallo delle strade. Già nel 318 sul mercato in Atene fu innalzata una porta trionfale con sopra un trofeo. In Asia erano amati agli incroci delle strade dei « tetrapyla » o dei « tetrakionia » disposti alla maniera di archi di Giano (cfr. pag. 85). Essi furono i modelli degli archi stradali

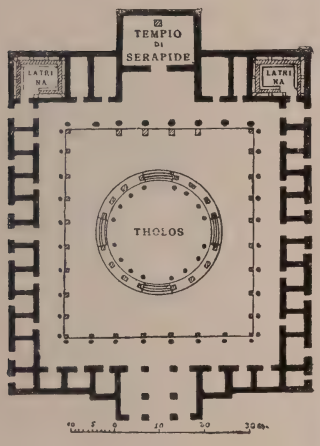


Fig. 615. Il « Macellum » (il così detto tempio di Serapide) in Pozzuoli. (Secondo Hirt).

Fig. 616. Veduta di un « Macellum ». Pittura parietale da Boscoreale.

e trionfali romani e portavano egualmente statue e gruppi. Un grazioso quadro di strade, come sembra, basato su un modello ellenistico, l'offre una pittura parietale della « Casa di Livia » sul Palatino (fig. 617); esso mostra come la disposizione a più piani delle case (comune in Pompei dal II secolo a. C.) fosse quella generale. In Oriente le case spesso si innalzavano come torri in altezza. Delle terrazze e dei balconi insieme a finestre nei piani superiori avvivavano il quadro (cfr. fig. 775).

Fra gli edifici pubblici si distinguevano accanto ai portici, che servivano a molteplici usi, gli edifici per riunioni, specialmente le sale di consiglio (« Bouleuteria », cfr. fig. 358 B, 537 C). Un esempio particolarmente istruttivo l'offre il « Bouleuterion » di Mileto (fig. 618, verso il 200 a. C.). Un atrio d'accesso di stile corinzio portava ad un cortile che era circondato su tre lati da un porticato dorico e in epoca romana ricevette come ornamento centrale una tomba onoraria. Il fondo era occupato dall' « edificio del consiglio » diviso in due piani, che nell'interno era disposto a forma di teatro come in Priene (fig. 537 C). In Assos si contentavano invece di una sala quadrata ad un piano che si apriva dinanzi con sei porte e il cui soffitto era sostenuto da quattro colonne.

Anche altri edifici servivano come luoghi di riunione, in prima linea i ginnasî

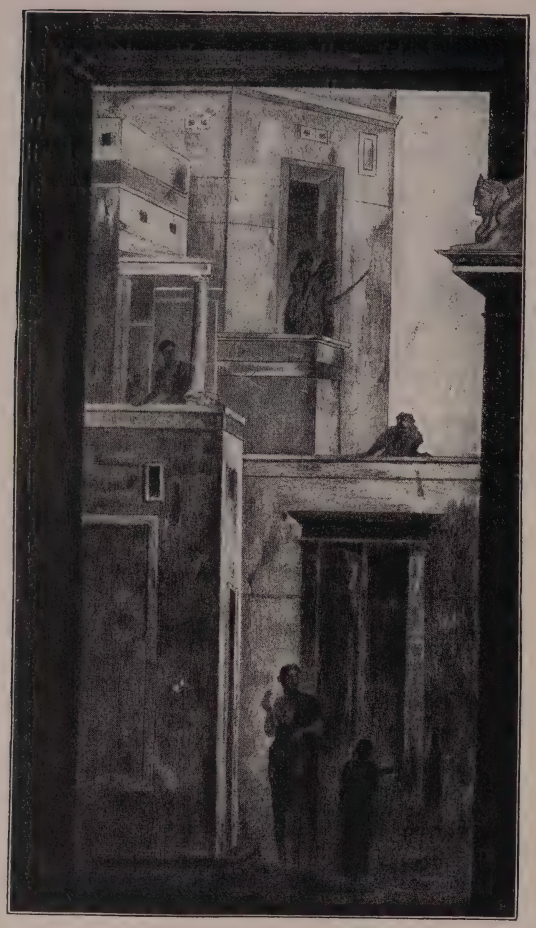


Fig. 617. Veduta di una strada.
Pittura parietale dalla Casa di Livia sul Palatino.
(Rev. arch.).

e le palestre destinate agli esercizî degli adulti. Talvolta erano delle semplici piazze circondate da porticati, camere ed esedre (fig. 358 PA), tal'altra degli edifici sontuosi, riccamente suddivisi, provvisti di tutte le comodità. In Atene sorsero verso questo tempo il ginnasio di Tolemeo II e il Diogeneion: una derivazione erano i piccoli « ephebeia », palestre per lo sviluppo della gioventù. Ai ginnasî erano talvolta annessi i bagni, sui quali abbiamo tuttavia scarsa cognizione per il periodo ellenistico. Così noi non sappiamo fino a qual grado fossero i modelli delle terme romane, per quanto la generale istituzione dei bagni freddi e caldi fosse da lungo tempo stabilita. Un esempio istruttivo della maniera greca di unire palestra e bagno l'offre il più antico dei bagni pompeiani che appartiene alla nostra epoca (fig. 619): alla palestra circondata di portici con la sua vasca natatoria si aggiungono dei camerini da bagno secondo l'antico costume italico e due sezioni per uomini e per donne, ordinate alla maniera più moderna (in ciascuna il bagno freddo, il bagno caldo a vapore, e il bagno caldissimo), che erano alimentate da caldaie comuni. Le intercapedini stabilite nel suolo e in parte anche nelle pareti per il passaggio dell'aria calda risalgono certamente, come alcuni altri raffinamenti, soltanto al periodo romano. Non

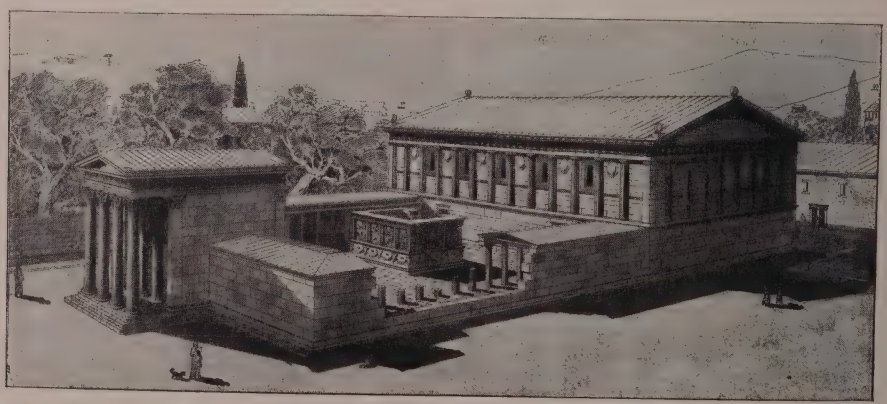


Fig. 618. « Bouleuterion » di Mileto, ricostruito. (Knackfuss).

meno indispensabile dei ginnasî e dei bagni era per una città ellenistica un teatro. L'elemento essenziale, come ai tempi del primo teatro stabile nel IV secolo (pag. 274), rimaneva il grande emiciclo con le gradinate, per il quale in generale si approfittava di un incavo naturale del terreno e che era ampliato con ali appositamente costruite (fig. 478); tuttavia si trovano già a quel che pare anche degli alti edifici con applicazione della volta. Da quando l'orchestra non riuniva più come nel V secolo coro e attori in un'azione comune anche l'edificio della scena ebbe maggiori pretese; dalle forme semplici si svilupparono gradualmente quegli sfondi ricchi di colonne a più piani le cui immagini ritroviamo sulle pareti pompeiane.

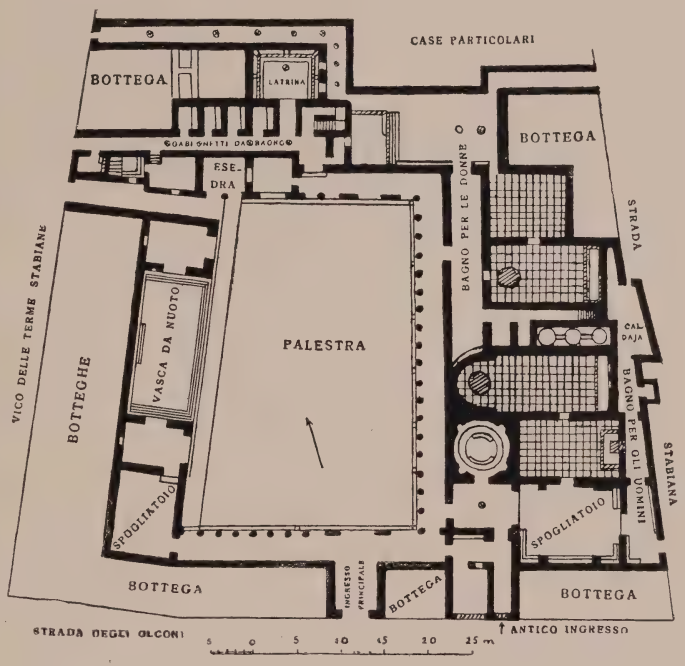


Fig. 619. Le terme Stabiane in Pompei.

Alle città appartengono anche le tombe. Dopo il Mausoleo ed il rogo di Dionisio I e di Hephaistion (pag. 303, 308) si possono immaginare anche per l'età seguente dei grandi monumenti funerarî, ma di essi sono giunte a noi solo scarse notizie. Un edificio ragguardevole a due piani è la così detta tomba di Terone presso Girgenti; una piccola imitazione del Mausoleo in Mylasa di Caria appartiene, per le sue colonne ed i suoi pilastri corinzî, solo al tempo romano. Molto usate erano le tombe scavate nella roccia con una o più camere, spesso a stile dorico e decorate con colori semplici. La tomba stessa assumeva volentieri la forma di una « kline », sotto la quale talvolta faceva la guardia un cane. Tuttavia il costume funerario era assai differente a seconda dei paesi. L'Asia Minore meridionale ad esempio conservava la predilezione per le facciate rupestri all'aperto (pag. 80). Nell'Egitto e nei paesi vicini, accanto alla camera funeraria con il letto, già per tempo entrò in uso la tomba a nicchie, dove tutte le pareti alla maniera dei colombarî romani (fig. 797) erano trasformate in un casellario a nicchie per deporvi i cadaveri o collocarvi i vasi cinerarî. Altrove rimasero in uso i sarcofagi: nella Beozia e nella Russia meridionale delle casse in legno con pitture ed ornamenti di rilievi o statuette; nella Fenicia delle imitazioni in pietra delle casse funebri in legno con la loro decorazione a ghirlande; in Italia dei rilievi in argilla come rivestimento delle tombe. Senza dubbio erano ancora in uso dei sarcofagi in marmo, come quelli trovati in Sidone (pag. 268, 297, 316); delle casse in pietra a forma di casa e collocate all'aperto non si possono ancora additare con sicurezza per il nostro periodo.

Il senso per una forma più ricca e più singolarizzata, quale è proprio dell'età ellenistica, si mostra perfino nelle semplici mura di cinta o di sostegno. Mentre prima il muro doveva, per quanto era possibile, apparire come un piano unico senza commessure, dal IV secolo (come nella partizione delle pareti, pag. 341) le singole pietre

Fig. 620. Mura di sostegno della terrazza dell'Altare in Pergamo.

acquistano la loro importanza particolare. Talvolta basta a questo scopo un'orlatura delle lastre lisce, le quali potevano essere anche imitate in istucco, oppure una smussatura degli spigoli unita ad una levigazione della restante superficie (fig. 620), talvolta i blocchi sono accuratamente arrotondati come « lastre a cuscino » con commessure tagliate obliquamente (fig. 621); talvolta rimangono degli « specchi » dentro un'orlatura liscia (fig. 622), talvolta si dà artificialmente ai blocchi l'aspetto più rozzo possibile (« rustico », fig. 538). Spesso si alternano delle file più alte e più basse e gli angoli del muro vengono volentieri accentuati con delle scanalature verticali (fig. 538, 621). Delle mura ben conservate con le loro torri sporgenti, come le mura di Lisimaco in Efeso, fanno una grandiosa impressione. Nelle porte e nei ponti (fig. 622) s' introduce la volta ad arco che già era in uso per le porte dal V secolo nella regione più occidentale della Grecia settentrionale, in Acarnania (fig. 623).

Fig. 621. Mura a torre in Iasos. (Le Bas).

Tra i complessi impianti architettonici di questo periodo si ricordino a preferenza due. Il gruppo

costituito dal santuario dei « Misterî » in Samotrace, innalzato su un terreno molto accidentato, deve la sua costituzione essenzialmente ai primi Tolemei. Al tempio più antico dell'età di Skopas (pag. 292) si aggiunse prima del 285 l'edificio circolare di Arsinoe (fig. 601), poscia i propilei ionici di Tolemeo II sul letto di un fiume (cfr. fig. 588, 622) e il nuovo tempio in marmo (fig. 600); dei portici e degli altri edifici circondavano il gruppo irregolare e all'estremità si apriva la vista sulla Nike di Demetrio (fig. 562). Tutta la disposizione testimonia di un senso pittorico abilmente adattato alla natura del terreno. Dei còmpiti ancora più ardui poneva la disposizione di intere città (pag. 307 e ss.). Un'immagine perspicua di una città ellenistica, sebbene su fondamento italico, l'offre Pompei, specialmente nella contrada del teatro dove si aggruppano gli edifici pubblici di natura ellenistica. A città provinciali come Pompei e Priene (fig. 537) si contrappone una città capitale come Pergamo (fig. 624). La collina che saliva tra due fiumi abbastanza ripidamente fino a m. 310 d'altezza portava sulla sua sommità un' antica fortezza che, ampliata per la prima volta nel III secolo, fu finalmente circondata da Eumene II (197-159), che per il primo fece di Pergamo una grande città, con un cerchio di mura assai più vasto verso valle (v. la cartina). Attraverso il mercato, circondato di portici, col tempio di Dioniso, la via conduceva lungo la terrazza dell' altare di Eumene II e lungo una fila di botte-

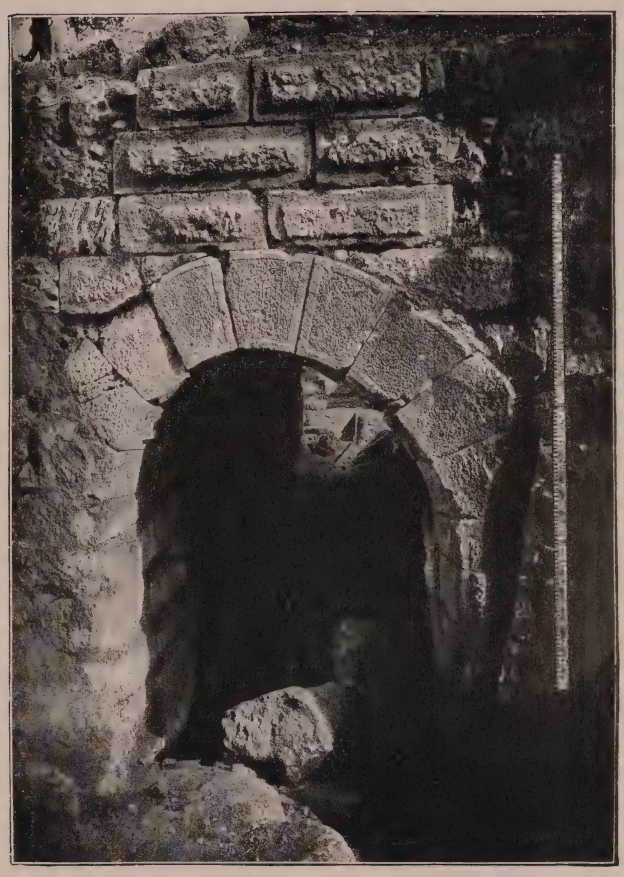


Fig. 622. Apertura di scarico sotto i propilei di Samotrace. (Untersuch. in Samothrake).

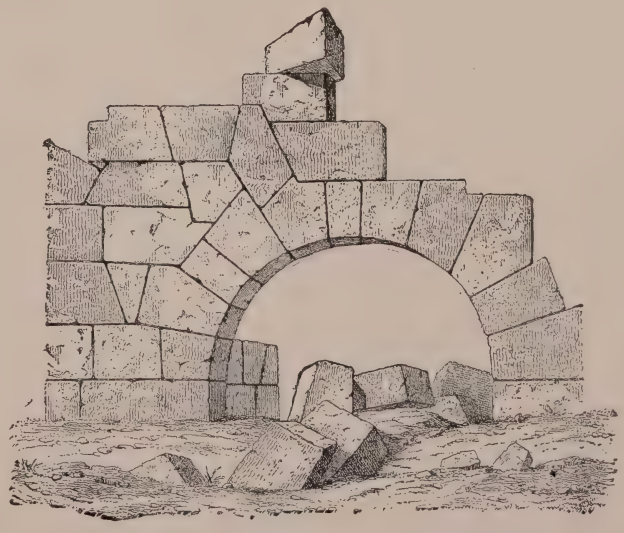
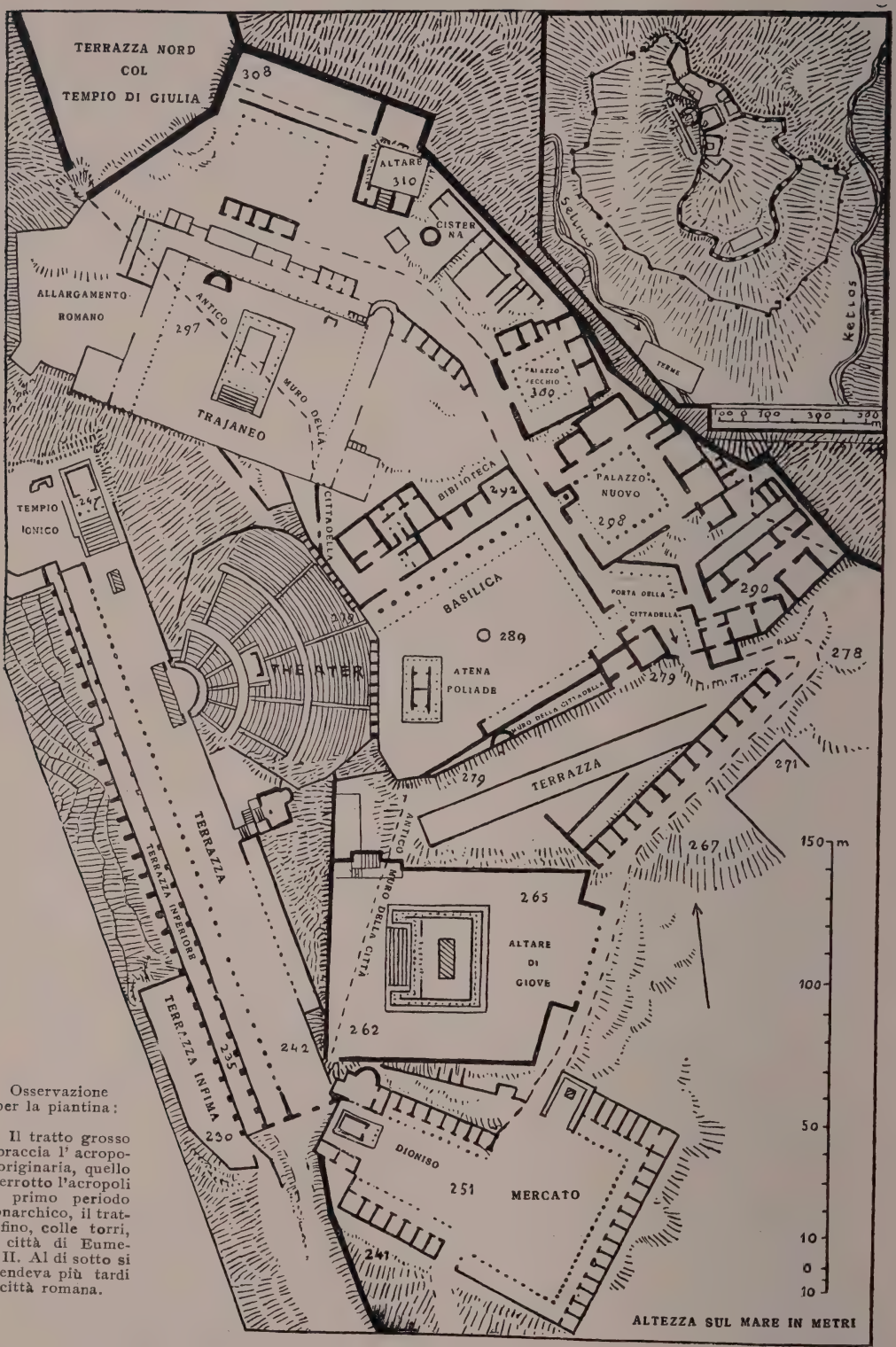


Fig. 623. Porta in Palairos. (Kekropula), Acarnania. (Heuzey).



Osservazione per la piantina:

Il tratto grosso abbraccia l' acropoli originaria, quello interrotto l'acropoli nel primo periodo monarchico, il tratto fino, colle torri, la città di Eumene II. Al di sotto si estendeva più tardi la città romana.

Fig. 624. La città alta di Pergamo. Schizzo della pianta, tratto da « Pergamon ».

ghe fino alla porta originaria dell'acropoli: a sinistra si trovava l'antico tempio della dea protettrice della città, Athena, col suo cortile a portici e con la biblioteca (fig. 613), a destra i palazzi (fig. 607). Ma la facciata principale la rocca la presentava verso la valle del Selinous, dove in una rientranza naturale della roccia troneggiava il ripido teatro al di sopra della lunga terrazza a più piani col suo bel tempio ionico (fig. 597). Dalla sponda opposta del Selinous l'acropoli inerpicantesi a terrazze offriva un aspetto grandioso (fig. 625). Qui di nuovo coopera un elemento pittorico che subordina le singole parti ad un' impressione artistica d'insieme. Ciò è nello spirito del tempo; la pittura di paesaggio pompeiana che risale a modelli ellenistici lo prova con innumerevoli esempî (fig. 599).

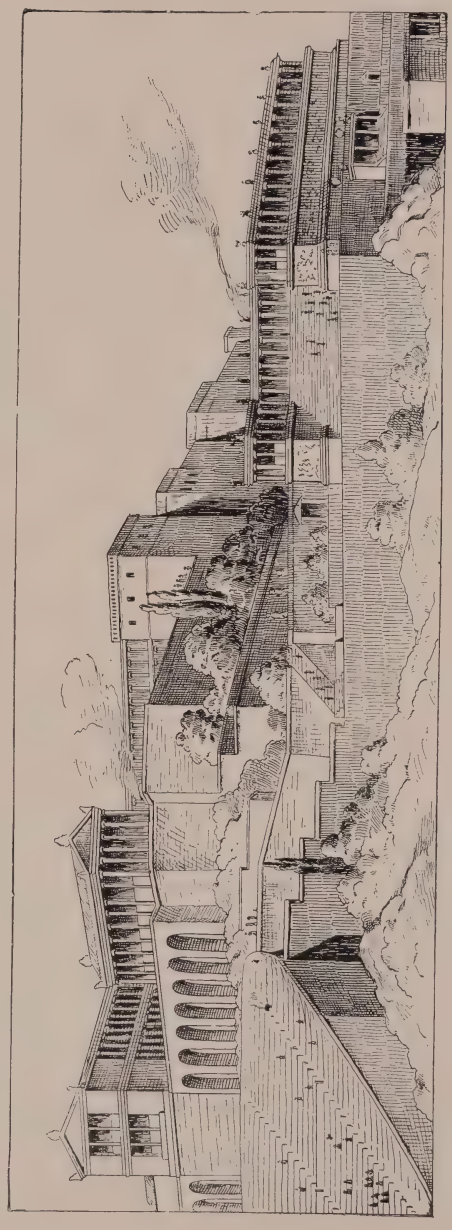


Fig. 625. Veduta restaurata di una parte dell'acropoli di Pergamo. (Bohn).

L'architettura greca del periodo ellenistico ha una grande importanza storica. Se i tipi classici semplici furono da essa ridotti o soppressi, tuttavia accrescendo i còmpiti, ampliando gli espedienti costruttivi, accentuando lo splendore decorativo ha per la prima reso le forme architettoniche greche capaci di dominare in un campo più vasto e per un'epoca posteriore. L' architettura romana in gran parte tolse di qui modelli ed ispirazioni.

Pittura. — I pittori ellenistici non si contentavano, come ancora Apelle, degli antichi quattro colori (pag. 220); una scelta più ricca di colori e di perfezionamenti tecnici rendevano la nuova pittura capace di ogni effetto. Gli antichi soggetti continuarono ad essere trattati. Non mancavano quadri di battaglie, ad esempio rappresentazioni delle lotte dei Galati in Pergamo. Nealkes di Sicione (III secolo) dipingeva una battaglia tra gli Egizî e gli Orientali sul Nilo (cfr. pag. 353). Così il carattere guerresco di questo periodo trovava anche la sua espressione artistica. Nello stesso tempo un gran numero di quadri, per lo più anonimi, che noi conosciamo principalmente dalle copie pompeiane, trattava miti greci, in ispecie miti peregrini, secondo la scelta e il gusto della poesia alessandrina che cammina parallela alla pittura. In parte vi si

Fig. 626. Hylas rapito dalle Ninfe. Pittura parietale da Ercolano. (Ant. di Ercol.).

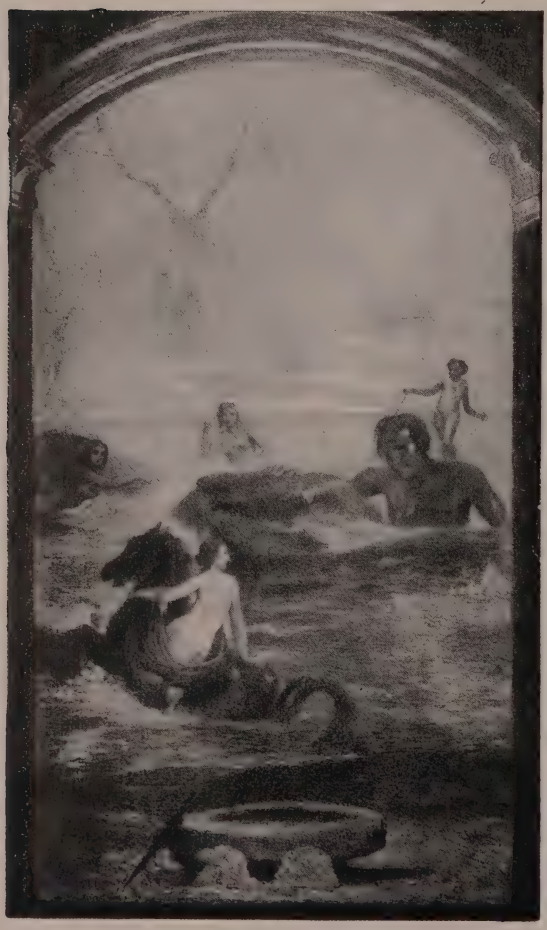


Fig. 627. Polifemo e Galatea. Pittura parietale nella Casa di Livia. Palatino. (Rev. arch.).

rivela la medesima passione per il paesaggio: il ratto di Hylas compiuto dalle Ninfe nell'ombra del bosco (fig. 626) supera in poesia la pedantesca descrizione di Teocrito. La bellezza della donna è un tema favorito, dappertutto predomina il corpo nudo o seminudo. La poesia erotica e la pittura degli alessandrini si completano come nella scena, pur essa teocritea, del Ciclope innamorato che perseguita sino nel mare la maliziosa Galatea (fig. 627). Come nella poesia sono amati inoltre degli stati d'animo contrarî a natura, come la passione d'amore per il padre o per il fratello: sorgono così delle gallerie intere di « degenerate in amore », anzi la pittura non disprezza nemmeno le vie sdrucciolevoli della poesia e del romanzo alessandrino sino alla completa volgarità.

La medesima via batteva la pittura di genere, la « rhopographia » (pag. 329), che talvolta discese sino a divenire « rhyparographia » (pittura di immondizia); essa si può paragonare in qualche modo con i mimiambi di Herondas. Antiphilos di Egitto (pag.

329) aveva dato qui la misura; altri pittori quali Simos e Graphikos (di solito chiamato Peiraikos) si riannodavano a lui. Questi antichi Fiamminghi amavano di rappresentare l'industria nel suo esercizio e gli Amorini prendevano talvolta il posto degli industriali reali e trasportavano la scena in una regione ideale (fig. 628). Anche gli effetti di luce di Antiphilos furono imitati da Philiskos. La predilezione per la scena in questo periodo di corporazioni dionisiache si palesa nelle rappresentazioni di scene di commedie dovute a Kalates, al cui lato si pongono i mosaici conservati del samio Dioskourides. Si dipingeva anche la natura morta (cfr. fig. 629, 632); i quadretti di

Fig. 628. Amorini che lavorano da orefici. Pittura parietale pompeiana nella Casa dei Vettii. (Amelio).

Fig. 629. Natura morta. Pittura parietale dal Portico del Mercato (« Macellum ») in Pompei. (Ant. di Erc.).

Fig. 630. Asino e coccodrillo. Quadretto di genere ercolanese. (Ant. di Erc.).

tal genere di Graphikos erano pagati ad alto prezzo. Le scene di genere si insinuarono perfino nei quadri storici; Nealkes nella sua battaglia navale (pag. 351) caratterizzava il Nilo come il campo della scena con un coccodrillo in agguato di un asino che beve (cfr. fig. 630). Alessandria era se non certamente l'unica tuttavia la sede principale di questa pittura.

Tutti gli indirizzi ed i soggetti della pittura ellenistica, se non richieggono esclusivamente dei mezzi pittorici (effetti di luce ecc.), ritornano nella scultura. Questo stretto parallelo delle due arti figurate era già caratteristico dell'età dei Diadochi (pag. 327 e ss.), noi lo ritroveremo subito nella decorazione. Nel corso del II secolo a. C. la pittura vera e propria si spense nei centri principali dove aveva fiorito

sinora. Alessandria sotto Tolemeo VIII Physkon verso il 146 subisce una proscrizione degli artisti, il regno sirio è in decadenza sempre maggiore, Pergamo nel 133 passa per eredità ai Romani. Ciò che ancora rimaneva di deboli avanzi della pittura noi lo ritroveremo in Italia. Un segno evidente della decadenza di quest'arte è il sorgere di gallerie di quadri nel senso moderno. Delle raccolte si erano formate per la prima volta con i quadri votivi nei santuarî; così ad esempio l'ala settentrionale dei Propilei ateniesi era divenuta una preziosa pinacoteca e in una pinacoteca si era trasformato il venerando Heraion di Samo, come il santuario analogo di Olimpia era divenuto un museo di antiche sculture. In Sicione gli avanzi della pittura locale, quel tanto che non era stato venduto ad Alessandria (vedi sotto), furono riuniti in una galleria e venivano studiati dagli eruditi. Altre gallerie si formavano nelle città capitali ellenistiche, in Alessandria e in Pergamo, dove fiorivano gli studî di storia dell'arte. Probabilmente lì tanto per i quadri quanto per le sculture la scelta era determinata da criterî storico-artistici; si faceva attenzione quindi anche a pitture arcaiche. Così anche in ciò il periodo ellenistico preparava il romano nel quale grande fu la passione per le gallerie di quadri.

Decorazione e mosaico. — Una gran parte della pittura ellenistica serviva precipuamente a scopi decorativi, al pari dei tappeti variopinti e figurati nella cui preparazione Alessandria gareggiava con l'antico Oriente (pag. 71). Abbiamo già parlato (pag. 341) della tanto diffusa e ricca decorazione delle pareti. Chrysippos (III secolo) sosteneva che ben presto si sarebbero dipinte anche le latrine. Gli stili della decorazione parietale che incontreremo più tardi in Pompei e in Roma si erano tutti formati nell'Oriente ellenistico. Una parte principale l'aveva il rivestimento o l'incrostazione delle pareti con materiali preziosi (pag. 341), la quale per il suo carattere severamente architettonico offriva campo piuttosto alla scultura che alla pittura. Delle pareti rivestite di metallo ricevevano nella loro parte mediana dei rilievi finemente cesellati in metallo, delle pareti rivestite di lastre di marmo ricevevano dei rilievi in marmo, più o meno grandi a seconda delle dimensioni delle pareti. Imitazioni di uno di questi rilievi in metallo è un piccolo rilievo della Glittoteca di Monaco, probabilmente sotto l'influenza alessandrina, che presenta un contadino che s'avvia con la sua vacca al mercato (fig. 631); conosciamo anche dei rilievi analoghi in marmo più grandi. Questi quadri a rilievo (che per il genere certamente appartengono al periodo ellenistico per quanto gli esemplari conservati per la maggior parte risalgano solo all'età romana) hanno un carattere esclusivamente pittorico. Così ad essi sono da porsi a lato dei quadri che occupavano la parte mediana di una parete rivestita di stoffe o dipinta. Questa disposizione ad esempio già regnava nel padiglione di gala di Tolemeo II (verso il 275, v. pag. 340). In origine i quadri su tavola che venivano così adoperati per la decorazione delle pareti erano non solo delle creazioni di artisti contemporanei ma anche dei capolavori antichi; Tolemeo II aveva infatti acquistato per mezzo di Aratos un gran numero di pitture sicionie. Tuttavia a poco a poco al posto dei veri quadri subentrarono le loro imitazioni a fresco, un'innovazione alessandrina che forse risale a Philoxenos (pag. 324), e la cui imitazione, resaci famigliare da Pompei, contribuì essenzialmente a diffondere in copie le celebri composizioni. Dei fregi e delle predelle debbono aver completato la decorazione parietale. Finalmente sorsero anche qui modelli di

architettura fantastica che ricoprivano le pareti di arbitrarie combinazioni architettoniche; il pittore Apaturios di Alabanda in Caria (pag. 341) si guadagnò certamente con ciò il biasimo dei critici severi ma, a giudicarne dalla voga posteriore, si guadagnò la viva approvazione del gran pubblico.

Le pareti variopinte ebbero il loro naturale completamento nei pavimenti a mosaico che sono una pittura in materiale resistente. Delle piccole pietre e paste vitree (non mai tasselli d'oro) erano connesse strettamente senza mastice ed erano saldamente conficcate nel cemento. Questi pavimenti divennero presto di moda tanto

Fig. 631. Campagnolo con vacca. Rilievo alessandrino. Marmo. Monaco. (Schreiber).

che essi apparvero indispensabili anche per le navi di gala (pag. 341, 363). Talvolta si trattava di semplici combinazioni di forme geometriche (cubi, meandri, ecc.), talvolta secondo l'antica maniera vi si introducevano motivi più ricchi. Ma si andò anche più in là e si lastricò il pavimento con veri e propri quadri. Nella nave di gala di Ierone II (pag. 341) si camminava su scene dell'Iliade. Da Alessandria proviene probabilmente il grande mosaico della battaglia di Alessandro (fig. 572) che, con mosaici più piccoli ma non meno artistici, tra i quali anche un paesaggio del Nilo ed un gatto selvatico egizio (fig. 632), adornava la più bella delle case di Pompei, la casa detta del Fauno. Ad un modello alessandrino pare che risalga anche il grande pavimento di Palestrina con il ricco paesaggio dell'Egitto al tempo dell'inondazione del Nilo e dell'altipiano etiopico popolato di animali. Un quadro di grande vivezza, una lotta di Centauri e di fiere, l'offre un mosaico della villa di Adriano bene adatto a decorare il centro di una parete (fig. 633). Ma non solo appaiono delle scene figurate: dei fiori sul suolo si amavano allora così come oggi

Fig. 632. Figure di animali. Mosaico di Pompei. Casa del Fauno.

nei tappeti; ciò si ricollega al costume di tappezzare il suolo di fiori. Degli splendidi avanzi di corone a mosaico sono venuti alla luce in Pergamo. Il palazzo reale di quella città aveva come singolarità una sala non spazzata (« asarotos oikos ») nel cui pavimento a mosaico Sosos aveva eternato con molta arte ma senza gusto tutti gli avanzi del pasto (un mosaico simile con delle aggiunte egizie di Herakleitos si trova nel Museo Laterano). Inoltre Sosos aveva inserito lì anche un quadretto di genere che è imitato nel celebre « Mosaico delle colombe » del Museo Capitolino, proveniente dalla villa di Adriano presso Tivoli. Anche altrove la tecnica del mosaico era adoperata per piccoli quadretti assai artistici. Ma se pure è innegabile un progresso nella virtuosità tecnica (nel « Mosaico delle colombe » quasi 60 pietruzze occupano un centimetro quadrato) e se pure furono raggiunti dei delicati trapassi di colore, stilisticamente non è progresso trasportare dei quadri di figure dalla parete sul suolo. Eppure i Romani seguirono con predilezione anche questo traviamento dell'arte ellenistica.

Scultura. — Volgiamoci ora alla scultura e vedremo che sono scarsi avanzi dell'antica grandezza quelli che ci si offrono nella Grecia stessa. Numerosi artisti attici, i quali o in comune (Kenchramos e Polymnestos, Kaikosthenes e Dies), o in più generazioni della medesima famiglia (Polykles e il suo parentado, Eucheire, Euboulides, e altri) esercitavano la loro arte ancora fino alla metà del II secolo, preparavano accanto a statue di dèi e a copie di opere antiche soprattutto

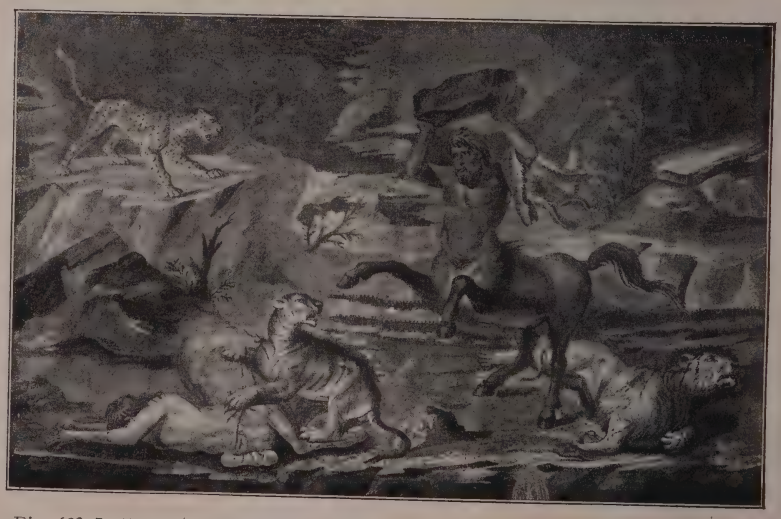


Fig. 633. Lotta tra un Centauro e fiere. Mosaico Marefoschi dalla Villa d'Adriano. Berlino.

dei ritratti (Chrysippos di Euboulides il vecchio, fig. 634), con forte dipendenza dai tipi prassitelici (Ofellius di Dionysios e Timarchides). Un Ermete prassitelico, delle figure femminili che dipendevano dalla medesima maniera artistica erano volentieri adoperate come statue-ritratti o come statue funerarie; in un grande gruppo in Atene Euboulides il giovane si attenne a tipi dell' epoca fidiaca e i figli di Polykles, Timokles e Timarchides, copiarono per Elatea lo scudo dell' Athena Parthenos. Questa tarda scultura attica creò poco di nuovo; le figure goffe degli dèi dei venti nell' Horologion di Andronikos di Kyrros (pag. 344) possono mostrare quanto in Atene stessa l'arte fosse in decadenza.

Fig. 634. Chrysippos che conta sulle dita. Marmo. (Testa restaurata nel disegno). Louvre. (Milchhöfer).

Anche la scultura peloponnesia è coltivata da alcuni Argivi di poco valore che lavoravano soprattutto per Epidauro; e si associavano talvolta agli Attici: i differenti dialetti artistici concorrevano in tal modo ad un linguaggio comune. Così anche un artista peloponnesio del principio del II secolo, Damophon di Messene, sente a quel che pare piuttosto le influenze attiche che le peloponnesie per le statue dei templi dell'Acaia, della Messenia e dell'Arcadia. Egli scolpiva esclusivamente statue di dèi ed univa volentieri in gruppi gli dèi: questi per lo più erano in marmo, ma qualche volta per la povertà dell'epoca erano o interamente o parzialmente in legno. Degli avanzi, appunto non belli, di un tal gruppo sono stati scoperti presso Lykosoura: due teste (fig. 635) ed un ricco frammento di stoffa ricamata (fig. 636), che per il suo lavoro di incisione ci ricorda che questo artista fu incaricato di sottoporre lo Zeus di Fidia in Olimpia ad un restauro necessario. Che cosa sia stato quel preteso rifiorire della fusione in bronzo verso la metà del II secolo di cui ci parla Plinio non si può più determinare.

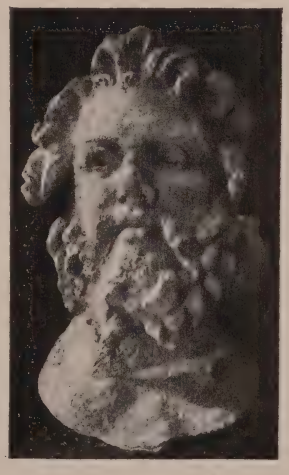


Fig. 635. Testa del Titano Anytos. Da Lykosoura. Marmo. Atene. (Kabbadias).

In Oriente la scultura fu coltivata in forme più ricche che non nella Grecia che era ormai sulla via della decadenza. Certamente solo di rado noi possiamo assegnare a determinate contrade i singoli artisti e le singole opere d'arte, ma la maggior parte dei nomi d'artisti conservati accenna all'Asia Minore. Delle immagini di dèi potevano ben riuscire anche in quest'epoca, sebbene la decadenza sempre maggiore della fede non fosse favorevole a questo

Fig. 636. Dal vestito di Demetra in Lykosoura. Marmo. Atene. (Kabbadias).

còmpito dell'arte. Le trasformazioni dell'Afrodite di Cnido, che rinunciano anche alla veste rappresentata vicino ed allontanano con ciò qualunque accenno al bagno come causa del denudamento, corrispondevano tanto al gusto prevalente dell'epoca che quasi cacciarono nell'ombra la Cnidia. Non è sicuro da chi sia stato ideato il nuovo tipo; ma probabilmente esso era già sorto subito dopo Prassitele. Valgano come esempî la Venere Capitolina e la Medicea con la falsa firma di Kleomenes. La statua Capitolina di forme più mature ha conservato ancora il vaso del bagno col vestito al disopra, la Medicea è immaginata come Anadyomene, cioè come emersa dal mare — perciò la presenza del delfino con gli Eroti — ed è modellata in forme graziose e delicate. I suoi capelli erano in origine dorati. Lodata esageratamente una volta è ora tenuta in troppo poco conto. Il motivo del bagno è mantenuto, ma con maggiore realismo e quasi di genere, nell'Afrodite accoccolata di un artista bitinio Doidalses (una volta erroneamente chiamato Daidalos) che fu straordinariamente prediletta; anch'essa appare in una doppia redazione, con pienezza di forme nella replica del Louvre, più giovanile nella replica del Vaticano. Molto amata era anche una graziosa Afrodite completamente nuda col braccio sinistro leggermente appoggiato ad un alto sostegno mentre la destra dislega il sandalo dal piede alzato; un'altra mezzo vestita si guarda con occhi socchiusi in uno specchio d'acqua, accanto al quale una volta doveva trovarsi. Alla madre si accompagna Eros, il dio predominante di quest' epoca, ora per lo più un fanciulletto libero e irrequieto; alquanto più grande appare nel noto gruppo detto di Eros e Psyche (fig. 637). Psyche si presenta anche sola e sole appaiono le Grazie in quel celebre aggruppamento (Siena) che è stato accolto anche dall'arte moderna.

Accanto ad Afrodite occupava un gran posto in quest'epoca delle « corporazioni dionisiache degli artisti » Dioniso con tutto il suo corteggio che soltanto ora giunge alla piena popolarità. Il dio appare per lo più con tratti femminili o con sguardo inspirato oppure in una dolce ebbrezza. Con la sua pantera egli scherzava nel così detto Narciso di Pompei. I suoi Sileni e i suoi Satiri ricordano ancora in parte la derivazione dalle nobili figure prassiteliche (fig. 638). Il vecchio Sileno con il piccolo Dioniso sulle braccia che alcuni ritengono lisippeo offre un istruttivo paragone con l' Ermete di Prassitele (fig. 515); delle sculture eccellenti sono il Satiro danzante in Villa Borghese (fig. 639) che una volta suonava il doppio flauto e il Satiro Barberini in Monaco che aggravato dal vino si è gittato a dormire. Ma essi divengono tosto sempre più rozzi nell'aspetto (fig. 640) e più sbrigliati nelle azioni; così il Satiro che si guarda meravigliato la coda, il Satiro che batte i crotali col piede in Firenze, il Satiro che fa schioccar le dita e il Satiro in riposo di Napoli. Essi hanno un loro simile alquanto più animalesco in Pan dalle

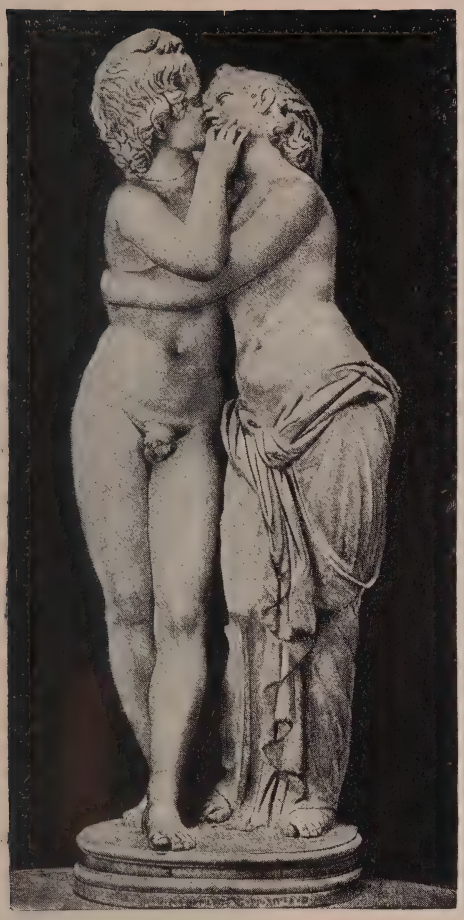


Fig. 637. « Eros e Psyche ». Marmo. Mus. Capit. (Bruckmann).

Fig. 639. Satiro danzante (braccia restaurate). Marmo. Villa Borghese. (Bruckmann).

Fig. 638. Testa di Satiro. Bronzo. Monaco. (Bruckmann).

Fig. 640. Testa di Centauro. Marmo. Monaco. (Bruckmann).

Fig. 641. Apollo di Cirene. Marmo. (Mus. Brit.).

gambe caprine. Perciò noi ci incontriamo non di rado in un sensualismo maggiore, quale quello di Pan e Daphnis di Heliodoros, nel celebre Ermafrodito dormente, nell' Ermafrodito che sfugge alla stretta del Satiro, nei varî gruppi di Leda col cigno. D'altro lato quest'epoca ama una maggiore grandiosità nell' aspetto (fig. 641) o un « pathos » più accentuato come in certe teste d'Apollo. Alcuni dèi subiscono notevoli trasformazioni, come la severa Hera che assume un aspetto quasi sentimentale di Madonna, Zeus che appare come un vecchio nervoso e stanco (fig. 642), Poseidon che si trasforma nell' uomo di mare che sa le tempeste (fig. 643). Gli dèi perdono sempre più la loro natura divina e divengono più umani, quali appunto amava rappresentarli la concezione evemeristica prevalente.

A quest' indirizzo si riannoda la predilezione per i motivi di genere, alla quale debbono la loro origine alcune delle più graziose creazioni di questo periodo. Come nella pittura si distinguono due indirizzi, uno idealistico ed uno realistico; quello può paragonarsi con Teocrito, questo con Herondas. Come esempio della prima maniera può valere la tanto prediletta giuocatrice di astragali che appare anche unita in gruppi con compagne, oppure

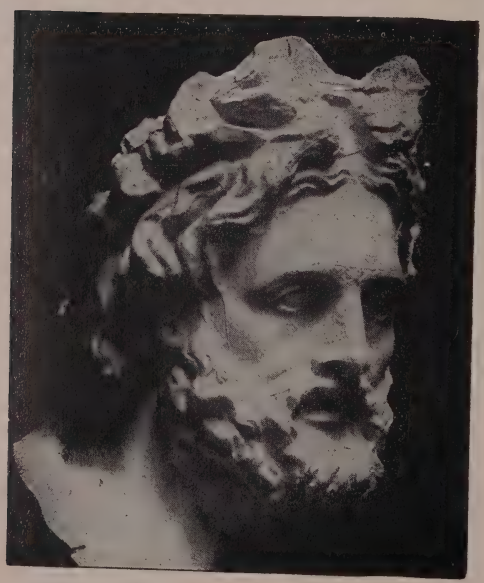


Fig. 642. Testa di Zeus, coronato di quercia. Marmo. Pietroburgo. (Compte-rendu).

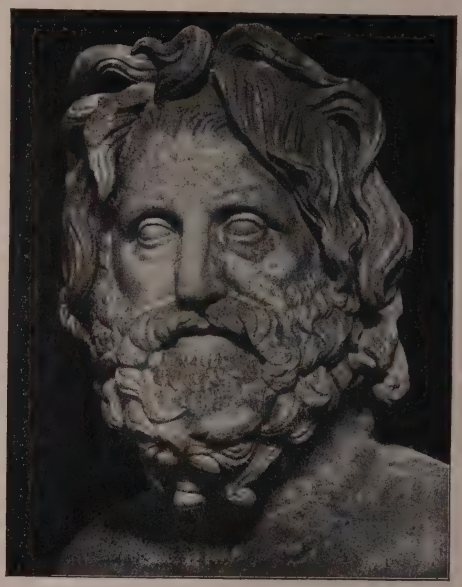


Fig. 643. Testa di Poseidon. Marmo. Vaticano.

la statuetta in bronzo di un giuocatore di morra nel Museo Britannico (fig. 644). Il più celebre artista di questo indirizzo fu Boethos di Calcedone (dopo il 200), che era a ragione famoso per il suo « Bambino con l'oca » (fig. 645), opera in bronzo spesso copiata, e per altre statue di fanciulli. Tali statue potevano essere adoperate anche come figure di fontana allorchè si faceva versare acqua dall'animale; e tale epoca è straordinariamente feconda per l'ideazione di motivi simili per fontane.

Fig. 644. Giuocatore di morra. Statuetta da Foggia. Mus. Brit.

Fig. 645. « Bambino con l'oca ». Marmo. Mus. Capit. (Bruckmann).

Fig. 646. Vecchia ubbriaca. Marmo. Monaco. (Bruckmann).

Fig. 647. « Spinario » Castellani. Marmo. Mus. Brit. (Arch. Zeit.).

Accanto procede un indirizzo ruvidamente realistico il cui culmine è raggiunto dalla vecchia ubbriaca di Mirone di Tebe (fig. 646, III secolo). Dei veri monelli di strada sono i ragazzi che hanno preso a litigare per il giuoco degli astragali (nel Museo Britannico) e lo « Spinario » Castellani (fig. 647) in cui si vuol vedere un'ingegnosa trasformazione della celebre figura capitolina in bronzo (pag. 206), per quanto, secondo alcuni, possa anche essere il tipo originale da cui questa è stata tratta con maniera accademica. Non è opera del caso che tra le figure di genere si trovino tante statuette; ma questa predilezione ha fatto sì che l'arte potesse entrare anche nelle case modeste e nei loro giardinetti. Di qui proviene la grande quantità di piccole figure in marmo (in parte da esemplari del periodo classico) di statuette in bronzo

Fig. 648. Dioniso visita un poeta drammatico. Napoli. (Schreiber).

talvolta assai delicate, e di figure in argilla (terrecotte), un genere più a buon mercato, che come modeste compagne dei rami maggiori dell'arte figurata l'accompagnano attraverso tutte le fasi di sviluppo dai rozzi tentativi dell'età più antica (fig. 160) attraverso l'epoca dello stile classico fino giù alle graziose « Tanagrine » (pag. 323) e ai tipi di attori comici che ricordano i « caratteri » di Teofrasto. Una ricca messe di terrecotte di stile più libero l'ha data la necropoli della piccola città marittima eolica di Myrina, ma anche la Sicilia e la Magna Grecia ne offrono in gran numero. Un' inesauribile fantasia, in parte nutrita di modelli più antichi, ed una tecnica viva e sicura contraddistinguono queste figurine. Esse si potevano creare facilmente in grande quantità perchè venivano tratte da stampe e perciò spesso si trovano più esemplari di una stessa figura. Talvolta esse sono ancora ritoccate alla stecca e per lo più ricoperte di un delicatissimo intonaco al quale venivano applicati i colori dopo la cottura. Nei rilievi di quest'epoca appare spesso un elemento pittorico che assai naturalmente conduce all'accenno di sfondi paesistici o architettonici. Assai caratteristici sono per questo i rilievi, tanto spesso copiati, che rappresentano il dio Dioniso che fa visita ad un poeta drammatico vincitore (fig. 648), od un poeta (Me-

nandros) al lavoro nella sua stanza, o che sono la riproduzione di scene drammatiche. Vi si riconosce il vivo interesse che prendeva l'epoca alle compagnie di attori che percorrevano il mondo. Il carattere paesistico appare più accentuato in quei rilievi che presentano scene di animali oppure pastori, cacciatori, contadini nelle loro occupazioni (pag. 354). I tentativi di rappresentare a rilievo la prospettiva aerea, l'artistico digradare dei piani dall'altorilievo sino all'incisione, la precisa caratterizzazione di ogni elemento, mostrano come potesse esser raggiunto un effetto pittorico senza colori (cfr. fig. 802 e s.). Accanto a ciò la scelta per così dire bucolica dei soggetti mostra che gli abitanti delle grandi città, per lo meno in immagine, si rifugiavano nella vita semplice della campagna, così come i loro poeti bucolici ed elegiaci andavano alla ricerca della vita dei pastori, e i loro pittori amavano rappresentare i mestieri e la natura morta (pag. 353).

Arte aulica. — La larga applicazione che dell'arte facevano le molte e nuove città e il lusso dell'età ellenistica spinse in molti casi ad un lavoro affrettato. I frontoni di Samotrace e ancor più i fregi dei templi di Magnesia e di Teo costruiti da Hermogenes sono manchevoli nella concezione e sciatti nell'esecuzione. Ciò accadeva persino nell'arte aulica, specialmente laddove si trattava di organizzazioni effimere, il cui splendore non rimaneva indietro a quello dell'età di Alessandro (pag. 308). Teocrito ci descrive la festa di Adonis nella residenza reale di Alessandria con le sue sontuose rappresentazioni sceniche. In una grande festa che lo stesso Tolemeo II Philadelphos organizzava verso il 275 fu innalzato in mezzo a un giardino un grandioso padiglione che aveva posto per centotrenta « klinai ». Quattordici colonne in legno, alte m. 22, sostenevano la copertura; fra di esse erano appesi dei tappeti con quadri (pag. 354), al di sopra dei quali, in nicchie alte m. 3.50, erano disposte delle scene di banchetto le cui statue erano vestite di stoffe reali. Cento statue in marmo adornavano la sala che risplendeva per l'innumerevole vasellame d'oro tempestato in parte di pietre preziose. Egual lusso regnava nelle navi di gala di Tolemeo IV e Ierone II (pag. 341); erano dei palazzi galleggianti con templi, sale, grotte, giardini, ginnasî, nel cui adornamento aveva una gran parte l'avorio che si poteva ora più facilmente procurare. Nessuna meraviglia se le loro opere d'arte apparissero assai più preziose che artistiche.

Noi abbiamo notizia di tale lusso aulico soprattutto da Alessandria; della corte siriaca, che sarà stata non meno sontuosa, non sappiamo quasi nulla. L'antica concezione egizia, che considerava i Faraoni come dèi, regolava tutta l'arte aulica dei nuovi Faraoni, dei Tolemei. Perfino il materiale delle opere d'arte doveva servire a questo scopo: erano usuali delle statue colossali in oro dei principi, delle immagini in oro e in avorio (cfr. pag. 321); anzi Arsinoe II si sarebbe fatta fare persino una statua in topazio. Le pietre preziose erano in gran voga. Mentre la glittica finora aveva preparato in generale dei sigilli incisi (pag. 162 e s.) e accanto allo smeraldo, il cui colore verde ben s'adatta all'oro, aveva adoperato principalmente le pietre dure opache (giaspo, agata, corniola), sorse ora la predilezione per le pietre d'ornamento a rilievo (camei), il cui effetto era rialzato dalla varia colorazione degli strati bruni, bianchi, azzurrognoli (onice a due strati, sardonice a tre o a più strati). Modelli scelti ne offrono alcune pietre del primo periodo dei Tolemei che conosceremo in appresso (fig. 666). Noti a noi per opere eccellenti sono Boethos

e Athenion. Ma le pietre preziose erano anche adoperate per la suppellettile di lusso. Di effetto meraviglioso è il piatto in onice farnesiano in Napoli il cui interno, con la sua rappresentazione simbolica del Nilo, accenna chiaramente all'origine alessandrina. Mitridate Eupator possedeva non meno di 2000 coppe in onice; un ricco esemplare di tal genere è una coppa in sardonice ora a Parigi.

Alla predilezione per i prodotti meravigliosi della glittica è assai affine quella per la suppellettile in oro e in argento, non meno preziosa, ornata di rilievi. Non soltanto Alessandria, ma anche le residenze macedoni, le siriache, Pergamo, erano ricche di un vasellame prezioso in argento. Già prima si erano acquistati fama dei toreuti o cesellatori (Mentor, Mys), ma questo ramo dell'arte fiorì più largamente col lusso ellenistico. I toreuti, conosciuti da noi, provenivano per lo più dall'Asia Minore e propriamente dal regno o dalle vicinanze del regno pergameno, tra gli altri Boethos di Calcedone che fondeva statue (pag. 361) e incideva nello stesso tempo gemme (v. sopra) e Stratonikos di Cizico. Abbiamo poca speranza di poter distinguere le

Fig. 649. Cicogne che litigano per la preda. Kantharos d'argento da Boscoreale. Louvre. (Mon. Piot).

Fig. 651. Zenone ed Epicuro. Tazza d'argento da Boscoreale. Louvre. (Mon. Piot).

opere di questi artisti dell'Asia Minore da quelle di altri toreuti (Akragas ed altri). All'Asia Minore sembrano accennare le graziose coppe con le cicogne di Boscoreale (fig. 649); la bella patera di Athena del tesoro di Hildesheim (fig. 650) presenta lo stile pergameno; ad Alessandria appartengono di sicuro la coppa d'argento venuta alla luce nel 1895 a Boscoreale presso Pompei con il busto dorato, alquanto sovraccarico, di Alessandria (Africa?) e le coppe in argento trovate nello stesso luogo con una specie di danza macabra di celebri poeti e filosofi (fig. 651). La grazia della più delicata ornamentazione la dispiega un cratere del tesoro di Hildesheim (fig. 652), il quale tuttavia forse è soltanto di origine augustea (cfr. fig. 808): i fanciulletti che danno la caccia agli animali acquatici in mezzo ai tralci accennano allo scopo del vaso. Per la vittoria su Antioco di Siria presso Magnesia (190) e per il passaggio di Pergamo come eredità a Roma (133) i tesori dell'Asia Minore per la maggior parte emigrarono nella nuova capitale del mondo e vi diffusero la passione per la ricca suppellettile in argento; anche dalla Macedonia Flaminino (194) aveva portato con sè una grande quantità di vasellame in argento e in bronzo.

Fig. 650. Athena seduta. Coppa d'argento da Hildesheim. Berlino. (Pernice-Winter).

Fig. 652. Cratere d'argento da Hildesheim. Berlino. (Pernice-Winter).

Fig. 653. Orecchini d'oro. Berlino.

Se in quelle cerimonie accanto al vasellame in argento si adoperava in grande quantità quello d'oro, tuttavia questo materiale prezioso veniva usato a preferenza per suppellettile più piccola e soprattutto per oggetti d'ornamento. La lavorazione artistica che nobilita il materiale si estrinseca in queste opere tanto nella perfezione della tecnica quanto nella bellezza dell'ornamentazione. Si rimane meravigliati come potessero essere battute con tanta finezza le sottili lamine d'oro, e appaiono un mistero le filigrane straordinariamente delicate applicate alle lamine. Soltanto per mezzo di questa virtuosità della tecnica si poteva togliere all'ornamento in oro ogni pesantezza. Tra gli oggetti di oreficeria risaltano particolarmente per la ricchezza e la bellezza dell'ornamentazione i così detti diademi, più giustamente « stephanai »: assai amate erano inoltre delle corone che in qualche occasione venivano conferite a persone meritevoli oppure erano dedicate agli dèi. L' oreficeria trovava un còmpito attraente anche negli orecchini (fig. 653); essi assumono le forme più variate (animali, amorini alati, anfore ecc.) e accrescono il loro effetto con l'introduzione dei colori per mezzo di granate, smeraldi, perle vitree, placchette di smalto. Inoltre le teste degli aghi crinali presentano ornamenti di grande varietà (ghiande, melegrane, fiori, figurine di Afrodite e di Eros) e accennano talvolta alla destinazione dell'oggetto, come nel caso in cui un ago crinale termina con la figura di una donna che si pettina. Più uniformi sembrano le collane delle donne; esse o sono fatte di fili d'oro intrecciati e provveduti di piccoli nodi o sono ornati con una serie di granelli che si alternano con piccole sfere d'oro. Il centro della collana è rialzato da un fiore o da una testa o da un cammeo. I braccialetti, a differenza dei moderni, quasi mai ornati di pietre preziose, hanno a preferenza la forma di un serpente, del simbolo più naturale per un legame attorno al braccio; essi consistono in cerchi d'oro massiccio oppure in molte lastrine d'oro legate tra di loro che sono ornate a filigrana. Il Museo di Pietroburgo è particolarmente ricco di belle oreficerie provenienti dalle tombe della Russia meridionale.

A lato delle opere della toreutica va la suppellettile di lusso in marmo quale è conservata largamente nelle imitazioni e trasformazioni romane. Degli altari adorni di rilievi erano in uso dal tempo di Prassitele (pag. 289); i suoi figliuoli Kephisodotos e Timarchos lavorarono un altare di Dioniso per Tebe, di nuovo ricostruita da Cassandro, un altro per l'Asklepieion di Coo, Kephisodotos un altare sontuoso, eccezionalmente in bronzo, per Zeus Soter ed Athena Soteira al Pireo. La sua decorazione sembra essere conservata in rilievi di uno stile grazioso dei quali la nascita di Athena apparteneva al lato anteriore e tre gruppi di tre donne (Moirai, Horai, figlie di Cecrope) agli altri lati. Dei candelabri (fig. 654) erano stati già adoperati da Skopas come elementi decorativi (pag. 288); ora vi si aggiunsero dei grandi vasi di forme diverse (fig. 655), dei sedili a trono, dei sostegni di tavole, adatti assai ad una decorazione appariscente per le loro forme ricche, talvolta alquanto pesanti e sovraccariche, e per l'ornamentazione variata di piante e di figure. Le forme e le decorazioni dei vasi sono molto spesso tolte dai vasi d'argento, quelle dei candelabri dagli utensili in bronzo.

Finalmente appartengono all'arte aulica anche le immagini dei principi, quali, fatta astrazione dai camei, si presentano su monete o in statue e in busti. I Diadochi cominciarono ben presto a coniare monete col loro ritratto. I ritratti delle monete, per lo più assai caratteristici, rendono i tratti dei re senza alcuna

Fig. 654. Candelabro. Marmo. Napoli.

Fig. 655. Cratere mediceo. Marmo. Firenze.

adulazione (fig. 656 e ss.), nei principi barbari prendono alle volte perfino un carattere etnico (fig. 658). Un busto parlante di Eutidemo I della Battriana si conserva nel Museo Torlonia: rassomiglia ad un vecchio pescatore. Accanto ai re hanno i loro ritratti anche le regine, si ricordi ad esempio la nobile e bella figura seduta del Museo Torlonia. La donna si adagia su una sedia a spalliera sotto la quale fa la guardia un vigoroso molosso, con i piedi negligentemente incrociati (la testa è di restauro), un braccio appoggiato alla spalliera, mentre l'altra mano riposa nel grembo. Quale persona sia qui rappresentata noi non sappiamo (il marmo sembra indicare l'Asia Minore): in ogni caso la creazione dell'opera, nella quale più tardi i Romani salutarono il modello naturale per la rappresentazione delle loro imperatrici (fig. 814), risale al periodo ellenistico.

Fig. 656. Moneta di Tolemeo I Soter. (Head).

Fig. 657. Moneta di Mitridate IV. (Head).

Fig. 658. Moneta di Antimaco Theos della Battriana. II sec. (Head).

Egitto. — Allorchè il dominio dell'Egitto passò ai Lagidi essi trovarono colà una stabile tradizione artistica di millennî che sarebbe stato impossibile e dissennato voler spezzare. Come successori degli antichi Faraoni i Tolemei si dettero cura di favorire accanto alla maniera greca anche quella indigena, soprattutto nell'architettura. Ma a differenza dell'età saitica fu di nuovo l'alto Egitto, per quanto ne sappiamo, quello dove furono innalzati a preferenza gli edifici egiziani dei Tolemei. I templi di Horus in Edfu (al di sopra di Tebe, dal III al I secolo, fig. 659) e di Hathor in Dendera (al di sotto di Tebe, I secolo) conservano la forma tradizionale. Solo manca al cortile il colonnato di chiusura e alla sala a colonne il rialzamento della navata mediana con la sua alta luce dai lati; la luce entra dagli intercolumnî anteriori che nella loro metà inferiore, al pari dell'Artemision di Magnesia (pag. 335 e s.) che era un monumento contemporaneo, sono chiusi con muri che portavano una ricca decorazione (fig. 660). Anche l'abaco sopra

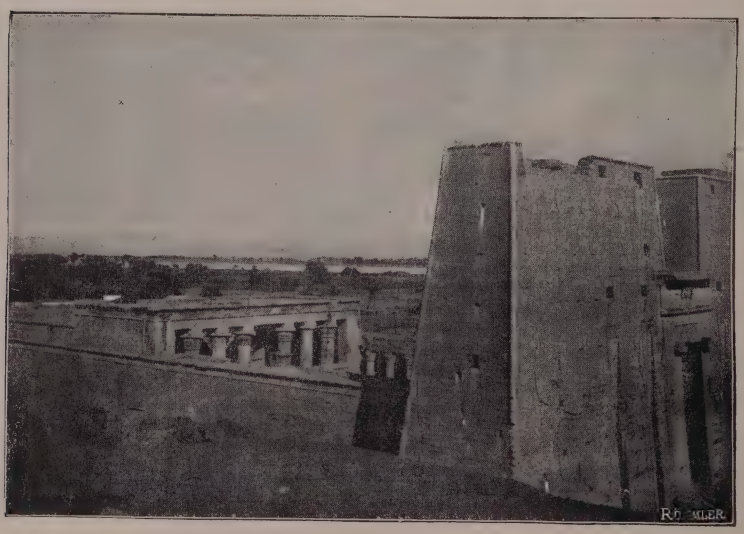


Fig. 659. Tempio di Horus in Edfu.

Fig. 661. Colonna con capitello a teste di Hathor. Dendera.

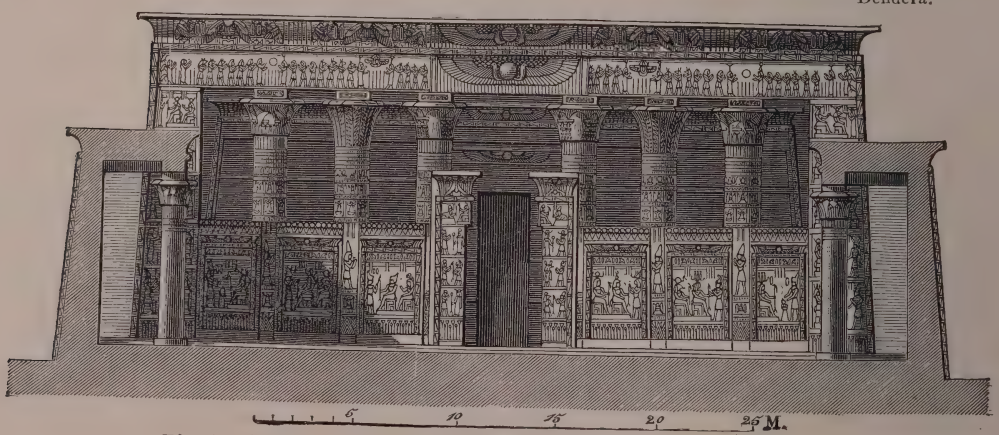


Fig. 660. Tempio di Edfu. Veduta anteriore della sala a colonne. (III sec.).

il capitello è divenuto più piccolo, in modo che, dato l'ampio evasamento del capitello, esso non è più visibile dal basso e il soffitto disseminato dei segni celesti sembra così librarsi sopra una foresta di colonne. Delle colonne predomina quasi esclusivamente il tipo col capitello a papiro eseguito in scultura (fig. 108); ma si faceva anche largo uso dei capitelli a testa di Hathor con un coronamento ad edicola (fig. 661). Anche nella scultura perdurano le antiche tradizioni, tanto nel bassorilievo (fig. 662) quanto nel rilievo affondato (fig. 107, 663), solo il disegno più rotondeggiante e l'esecuzione meno precisa rivelano l'ulteriore decadenza dell'arte che già era cominciata nell'epoca saitica (pag. 45 e ss.).

Accanto all'arte egizia affermava i suoi diritti dinanzi ai nuovi principi anche l'arte greca. Le due arti non potevano mescolarsi, ma potevano coesistere, per lo meno nell'architettura. Così il santuario di Serapide in Menfi comprende un tempio egizio e un tempio greco e sulla strada verso il Nilo si trovavano un'edicola egizia ed una greca (fig. 664); la nave nilotica di Tolemeo IV conteneva accanto a sale di stile greco anche una sala da mangiare alla maniera egizia con pareti striate e capitelli a loto e a papiro. Lo stesso sarà stato nel palazzo del re. Forse

Fig. 662. Tolemeo VI Philometor tra gli dèi. Berlino.

Fig. 663. Tolemeo VI Philometor tra due dee. Berlino.

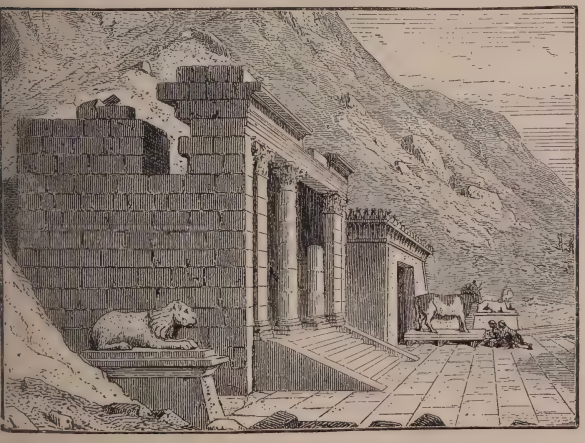


Fig. 664. I due templi di Apis presso il Serapeo di Menfi, ora di nuovo sotto la sabbia. (Mariette).

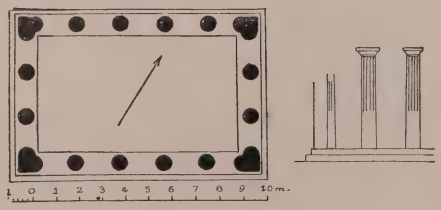


Fig. 665. Santuario di Afrodite Zephyritis presso Alessandria. (Arch. Zeit.).

l'influenza dei modelli egizî (cfr. fig. 78) deve riconoscersi nel piccolo santuario che l'ammiraglio Kallikrates dedicava, sulla costa presso Alessandria, alla regina Arsinoe, sposa di Tolemeo II, come Afrodite Zephyritis (fig. 665); liberato dalla sabbia alcuni decennî fa è di nuovo già sparito. Qui come negli edifici rotondi (pag. 338) il santuario si è ridotto ad un atrio arioso (cfr. fig. 78). Purtroppo nulla è noto per quest'epoca del grandioso tempio di Alessandria, il Sarapeion (cfr. pag. 321 e s.), poichè le notizie che noi abbiamo su questo edificio sontuoso si riferiscono a trasformazioni posteriori: in questo santuario egizio antico ora ellenizzato ci potremmo attendere l'unione delle due maniere architettoniche. Gli edifici dei Tolemei in Samotrace (pag. 349) erano, s'intende, di stile greco.

Fig. 666. Tolemeo II e Arsinoe. Sardonice. Vienna. (Furtwängler).

Fig. 667. Tolemeo II e Arsinoe. Sardonice Gonzaga. Pietroburgo. (Furtwängler).

Greche, se anche eseguite con lusso orientale, appaiono quelle sontuose creazioni delle quali tenemmo parola sopra (pag. 363). Del lusso della corte dei Tolemei, che si consideravano come i veri discendenti di Alessandro, danno testimonianza due camei che probabilmente rappresentano Tolemeo II Philadelphos. La sardonice viennese (fig. 666), di cui furono messe a profitto con magistrale abilità i nove strati ineguali, è una vera meraviglia della glittica, e supera di gran lunga per abilità di tecnica e finezza di forme la sardonice a tre strati di Pietroburgo (fig. 667). Altre opere alessandrine di tale genere furono già ricordate (pag. 363 e s.). Si avvicina alla glittica la lavorazione del vetro per la quale era celebre Alessandria (« millefiori »). Anche la toreutica era coltivata con arte ed originalità (pag. 364). Un considerevole numero di vasi d'argento conservati sembra essere d'arte alessandrina, per lo meno il genere; in essi non dominano le severe leggi stilistiche dell'arte attica (fig. 652) ma piuttosto un'ornamentazione realistica, una concezione pittorica, una predilezione per le scene di genere ed una passione puramente egizia per i fiori e per le corone (fig. 651).

Ma Alessandria doveva dare l'impronta del suo carattere a tutta l'arte figurata. Nessuna città del mondo antico poteva paragonarsi ad Alessandria per il vario formicolìo di popolo e per la turbinosa vita delle strade; qui si raccoglievano tutte le nazioni, tutte le razze, Egizî, Greci, Ebrei e Nubî. Lo spirito osservativo degli Ales-

sandrini coltivatosi negli studî anatomici e naturali, favoriti allora dalla corte, raccolse da tutto ciò la più ampia messe, e per quella sua famosa passione di motteggio, che si sbizzarriva volentieri anche in acuti epigrammi, s' indirizzò ad un realismo satirico, spesso duro e pungente. L' elemento di genere che aveva già tanta parte nell'antica arte egizia potè essere facilmente riesumato in questo nuovo mondo greco-egizio. Nelle strade di Alessandria si trovavano i modelli per le figure dei cantastorie (fig. 668), dei venditori ambulanti, dei fruttivendoli sonnecchianti con la loro scimmietta sul capo, dei mangioni che si ingozzano, dei beduini che si bisticciano, delle vecchie che brontolano, delle belle fanciulle nubie, dei giuocolieri sul coccodrillo. Da queste figure non erano lontane quelle del pescatore che getta l'amo (fig. 669), o che torna a casa colla sua preda, o della vecchia che va al mercato col suo agnellino. Una franca caratterizzazione senza alcuna cura per la bellezza delle forme e delle linee regola quest'arte. Essa trova la sua corrispondenza nelle « rhopographia » di Antiphilos (pag. 329). A questi apparteneva anche l' invenzione dei « grylloi ». Gli dèi teriomorfi della valle del Nilo condussero a creare delle parodie con uomini a testa animalesca: così Enea, Anchise e Ascanio si presentano sotto l'aspetto di cinocefali (fig. 670). All' indirizzo dell'arte dei « grylloi » si ricollega l'introduzione in alcune rappresentazioni delle figure dei Pigmei (un popolo nano che si diceva abitasse sul Nilo, cfr. fig. 322), ad esempio nella scena del giudizio di Salomone (fig. 671), che naturalmente era nota agli Ebrei

Fig. 668.
Cantante di strada.
Statuetta in bronzo. Parigi.
(Rayet).

Fig. 669. Pescatore. Figura da fontana. Bronzo.
Da Pompei. Napoli.

Fig. 670. « Gryllos »: Enea fugge con i suoi.
Pittura parietale pompeiana. (Ant. di Erc.).

Fig. 671. « Il giudizio di Salomone ». Pittura parietale pompeiana. (Fot. Sommer).

alessandrini. Qui si hanno nell'arte figurata gl' inizî di un sincretismo egizio-greco che doveva svolgersi ancora di più in appresso.

Il contrapposto al realismo, pur nascendo anch'esso dalla medesima passione per il modesto ed il piccolo nella vita (cfr. fig. 631), lo costituisce il genere idillico, quale nella poesia fu soprattutto coltivato da Teocrito. Al suo Herakliskos corrisponde il piccolo Eracle che strozza i serpenti (fig. 672), all' inno omerico il piccolo Ermete avvolto nel suo lenzuolo (Palazzo Spada). Ad Alessandria appartiene, a quanto sembra, anche il celebre Satiro danzante di Pompei (fig. 673). Lo spirito idillico domina anche nella più importante delle creazioni della scultura ales-

Fig. 672. Eracle che strozza i serpenti. Bronzo. Napoli. (Base moderna).

Fig. 673. Satiro danzante. Da Pompei. Statuetta in bronzo. Napoli.

Fig. 674. Nilo. Marmo. Vaticano.

sandrina conservate, nel gruppo del Nilo (fig. 674), il cui originale era in basalte egizio. Sedici vispi fanciulletti (simbolo dei sedici cubiti di cui cresce ogni anno il fiume) giuocano con il coccodrillo e con l'icneumone, oppure si servono del corpo del vecchio « padre Nilo » come campo dei loro giuochi; lo circondano, si arrampicano su di lui, si posano sulle sue gambe, siedono sulle sue spalle sino a che raggiungono la corona del suo capo e i frutti del suo « cornucopia », senza che tuttavia egli si turbi nella sua serena tranquillità. In questa maniera certo non era stata mai rappresentata la grandiosa e benefica divinità fluviale dalla vecchia generazione artistica. Adesso risuona un nuovo accento; il tranquillo, il gradevole, ciò che prepara gioia agli occhi, ciò che non turba l'equilibrio della fantasia e non agita profondamente

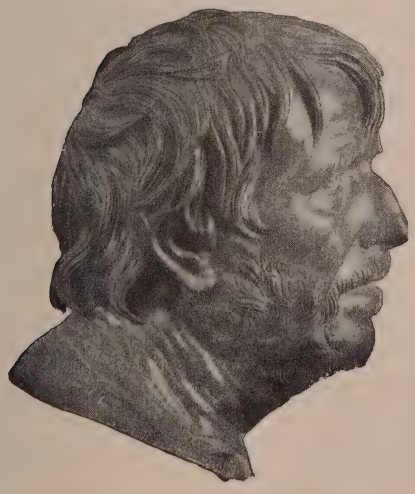


Fig. 675. Preteso Seneca. Testa in bronzo. Napoli.

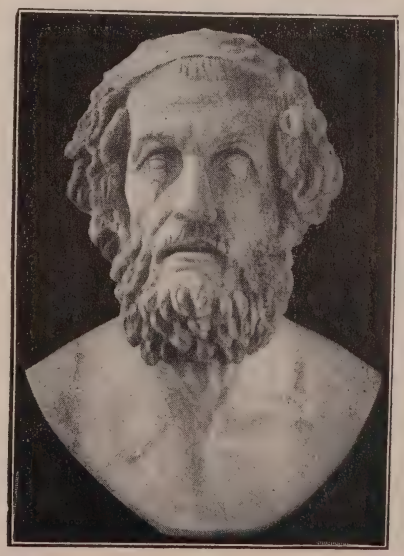


Fig. 676. Busto d'Omero. Sanssouci. (Bruckmann).

l'animo è quel che piace a preferenza. Nella base della statua il tono nobilmente sereno si trasforma in burlesco, giacchè quei Pigmei parodiano la lotta con gli animali pericolosi del fiume (cfr. fig. 630): è lo spirito della Batracomiomachia.

Il realismo alessandrino si fa valere anche nel ritratto (cfr. fig. 656). Un'eccellente testa in bronzo trovata in Cirene, la testa di un poeta alessandrino (Kallimachos? fig. 675), che prima erratamente si denominava Seneca, altre teste in pietre nere mostrano lo spirito di osservazione e la capacità di caratterizzazione degli artisti alessandrini. Si potrebbe qui ricordare anche il torso Albani di Esopo, del deforme ma spiritoso narratore di favole, mentre nei busti del cieco Omero dal volto inspirato (fig. 676) il realismo si trasforma in poesia. Un'influenza alessandrina è annunziata anche dal rilievo di Archelaos di Priene con l'apoteosi di Omero nel suo santuario ai piedi del monte delle Muse (cfr. fig. 693), perchè a questo accennano le figure di Tolemeo IV Philopator e della moglie Arsinoe che coronano il poeta, sebbene l'artista sia dell'Asia Minore. Anche per questo non mancano delle corrispondenze in parodia; il pittore Galaton derideva spietatamente i poetastri che inghiottivano gli avanzi di Omero. Il riflesso degli studî letterarî alessandrini si ha perfino nelle coppe omeriche del periodo ellenistico, imitazioni in argilla di coppe in argento con scene mitologiche e iscrizioni, e nelle così dette « tavole iliache » specie di cronache figurate, sebbene ambedue le classi di monumenti non siano state eseguite in Alessandria.

Fig. 677. Dafne trasformata in lauro. Marmo. (Bruckmann).

La grande dipendenza dell'arte dalla poesia alessandrina (Nikandros) appare particolarmente chiara nelle rappresentazioni di metamorfosi (fig. 677), così poco adatte alla plastica. D'altra parte la statua in bronzo dell'Apollo Mimaut trovata presso Zifteh nel Delta ricorda lo scoppiettio di frasi degl' inni alessandrini.

L'età veramente creatrice dell'arte alessandrina fu il primo secolo, il periodo di governo dei tre primi Tolemei. Sotto Philopator il culto omerico raggiunse la sua maggiore altezza; nel Museion egli fece innalzare la statua del poeta in mezzo a quelle delle sette città che pretendevano di avergli dato i natali. Il toreuta Apelles aiutò i commentatori d'Omero con una riproduzione della coppa di Nestore. Degli eruditi d'arte Polemon visse per un certo periodo in Alessandria e Kallixeinos preparava lì un catalogo di artisti. Ma più tardi predominò in complesso un'erudizione estranea all'arte, fino a che Tolemeo VIII Physkon verso il 146 con l'espulsione degli artisti poneva fine a qualunque operosità artistica. Il periodo seguente fino all' incorporazione dell'Egitto nell'Impero Romano (30) è senza importanza per l'arte.

Pergamo. — Per quel che riguarda l'arte degli stati settentrionali dell'Asia Minore nulla sappiamo assolutamente del Ponto, nulla di coordinato della Bitinia; la disposizione della capitale Nicea (pag. 307), l' artista bitinio Doidalses (pag. 358)

e l'artista calcedonio Boethos (pag. 361) sono stati già ricordati prima. In Ilio, ricostruita sul luogo dell'antica Troia, Lisimaco innalzava un tempio di Athena del quale si sono conservate alcune metope, di cui la migliore rappresenta Helios in carro. Così rimane soltanto Pergamo, il più recente e per lungo tempo lo stato più piccolo che si fosse distaccato dalla monarchia mondiale di Alessandro (283). Esso ebbe nella dinastia degli Attalidi, una serie di principi valorosi che si distinguono dai Tolemei per un carattere più borghese, alla maniera dei Medici di Firenze, e che a differenza dei principi alessandrini tenevano in gran pregio le tradizioni attiche. Attalo I faceva dono ad Atene di gruppi (pag. 377), Eumene II ed Attalo II di grandi portici sotto l'Acropoli (fig. 395) e sul Mercato (fig. 610). In gara con i Tolemei gli Attalidi favorivano gli studî eruditi; la loro biblioteca (fig. 613) era celebre. Inoltre essi, coadiuvando gli studî storico-artistici dei loro eruditi, il maggiore tra i quali Antigonos era nello stesso tempo un artista, raccoglievano opere figurate antiche, perfino opere arcaiche di Boupalos e Onatas (pag. 354). Ma è forse soltanto dovuto alla lacuna della nostra tradizione se alcuni lati dell'arte ci appaiono particolarmente caratteristici di Pergamo.

Fra le sculture pergamene di divinità è lodato soltanto l'Asclepio di Phyromachos (II secolo) che fu creato per il celebre Asklepieion; esso ripeteva un motivo antico ma senza espressione nel volto (fig. 678). Altre statue di Zeus, di Athena, di un Ermafrodito sono state tratte in luce dagli scavi del luogo. Di particolare bellezza è una testa femminile che non è lontana dall'Afrodite di Milo: dobbiamo anche ricordare una dea (Hera?) di aspetto maestoso (fig. 679).

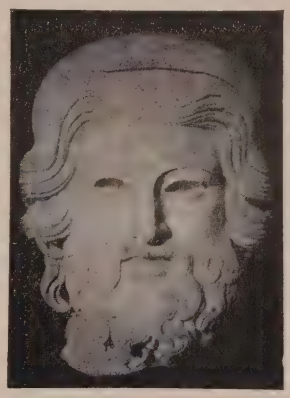


Fig. 678. Testa di Asclepio, opera di Phyromachos, Roma. (Röm. Mitt.).

Gli artisti che affluivano a Pergamo da tutte le parti della Grecia ebbero incarichi di grandi lavori dai re Attalo I ed Eumene II che celebravano con superbe creazioni artistiche le lore vittorie sopra i feroci Galati, i quali avevan fatto irruzione nell'Asia Minore. Il re Attalo I (241-197) dedicava nel decennio 230-220 nel cortile del tempio di Athena Polias in Pergamo (fig. 624) delle statue e dei gruppi in bronzo che rappresentavano scene delle guerre contro i Galati e contro gli altri nemici, soprattutto Antioco Hierax di Siria. I nomi dei singoli artisti sono conservati negli zoccoli rimasti. Un posto d'onore tra essi sembra spettare ad Epigonos accanto al quale sono nominati da Plinio Antigonos, Phyromachos e Stratonikos; ma Stratonikos probabilmente, Phyromachos sicuramente appartengono ad un'età posteriore. Noi non sappiamo in qual maniera le singole opere fossero distribuite e quale impressione d'insieme facessero; noi dobbiamo già considerare come una fortuna che delle statue isolate, certamente lavori della scuola pergamena, in un marmo d'Asia Minore delle isole Corassie (Phurni) ci permettano uno sguardo nella concezione e nella composizione di questo grande dono votivo. Nel così detto « Gladiatore » del Museo Capitolino (fig. 680) noi scorgiamo un Galata morente caduto sullo scudo; come tale lo contraddistinguono le armi, la tromba ricurva, il collare, la razza chiaramente espressa nel tipo della testa, nell' acconciatura dei capelli e della barba, nella struttura del corpo. Ammirevoli sono la verità e la forza della figura ma non lo è meno il senso di compassione con cui l'artista tratta il dolore di un barbaro vinto. È quest'eroe il celebre

Fig. 679. Statua panneggiata. Mus. Capit. (Bruckmann).

Fig. 681. Galata e sua moglie. Marmo. Roma, Mus. delle Terme.

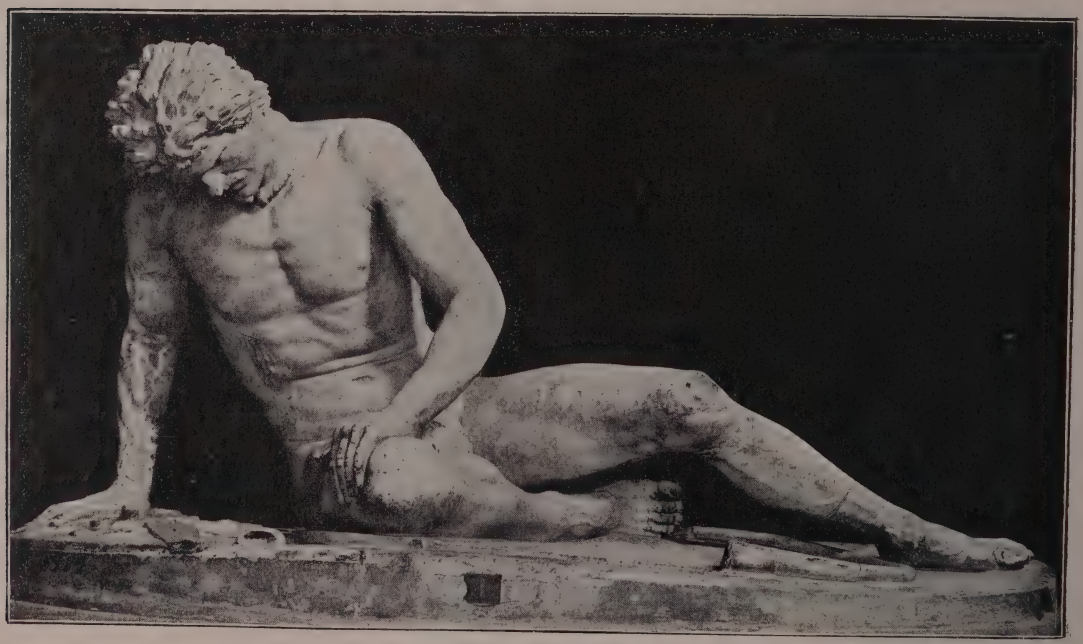


Fig. 680. Galata morente (« Gladiatore »). Marmo. Mus. Capit. (Bruckmann).

« Trombettiere » di Epigonos? Alla medesima cerchia appartiene il gruppo Ludovisi detto prima di Arria e Paetus ora nel Museo delle Terme in Roma (fig. 681). Un capo galata per sottrarre sè e la moglie alla vergogna della prigionia ha ucciso questa or ora e s'immerge la corta spada nel petto. Anche qui alle forme naturalistiche si accompagna eguale « pathos ».

Per la medesima occasione e in forma simile il re Attalo dedicava un donario sull'acropoli di Atene. Quattro gruppi di statue a mezza grandezza naturale celebravano le lotte vittoriose degli Dei contro i Giganti, degli Ateniesi contro le Amazoni e contro i Persiani, dei Pergameni contro i Galati. Qui erano strettamente connesse

Fig. 682. Amazone morta. Marmo. Napoli. (Bruckmann).

Fig. 683. Gigante morto. Marmo. Napoli. (Bruckmann).

delle imprese mitiche e storiche; i re di Pergamo sembrano portare a termine la lotta iniziata dagli dèi e continuata dagli Ateniesi contro la violenza barbara (cfr. pag. 218, 232 e s.). Anche di questo dono votivo di Attalo si sono conservate delle copie. Così ammiriamo noi quel giovane Galata del Louvre che incalzato è caduto sul ginocchio sinistro e coraggiosamente riguarda l'assalitore, e quell'altro bel giovane Galata di Venezia che colpito a morte è disteso sul suo scudo. Altre statue di Amazoni uccise (fig. 682), di Giganti (fig. 683), di Persiani combattenti o caduti si conservano nelle raccolte di Napoli e di Venezia, del Louvre e del Vaticano. Che i medesimi gruppi o gruppi simili esistessero anche in proporzioni maggiori sembra mostrarlo una meravigliosa testa grande al vero di un Persiano morto (fig. 684). Degli avversarî vittoriosi finora non è venuta alla luce alcuna figura: possono essere loro attribuite con verosimiglianza solo delle teste isolate (fig. 685). Invece gli scavi in Delo hanno tratto fuori il meraviglioso torso di un guerriero pergameno in atto di cadere, avanzo

di un gruppo di Nikeratos che era destinato a commemorare una vittoria sui Galati del principe Filetero nel decennio 170-160. A questi gruppi posteriori di Galati sembrano aver lavorato anche Phyromachos e Stratonikos (cfr. pag. 375).

La caratterizzazione etnica delle antiche figure pergamene è anche propria del così detto « Arrotino » di Firenze, cioè dello Scita che affila il coltello: è del medesimo marmo di Phurni dei gruppi galati. Esso faceva parte di un gruppo di Marsia del quale ci è conservato il Marsia appeso in più esemplari. A Pergamo sembra richiamare anche il « Pugilista » seduto, trovato in Roma nel 1884 (fig. 686), che rende con così cruda verità un eroe della palestra da non dimenticare perfino le ammaccature sul naso, nella bocca, nelle orecchie, sulle braccia. La concezione è assai più realistica che nella testa in bronzo di Olimpia (fig. 558); si guarda con stupore quale classe di gente fosse glorificata da un'arte sviluppata fino al virtuosismo. Inoltre il così detto Fauno Barberini in Monaco, un Satiro che dopo copiose libazioni è ca-

Fig. 684. Testa di un Persiano morto. Dal Palatino. Marmo. Roma, Mus. delle Terme.

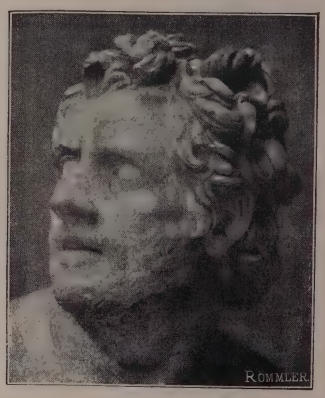


Fig. 685. Testa di un Pergameno. Marmo. Mus. Brit.

duto in un sonno pesante e si è gettato liberamente su un masso, forse un'opera greca originale, può essere menzionata in questo contesto per la sua meravigliosa naturalezza.

Mentre Attalo I con le sue guerre fortunate e la sua lega con Roma consolidava il regno pergameno, riuscì a suo figlio Eumene II (197-159), per effetto della sua partecipazione alla lotta dei Romani contro i Sirî e alla battaglia decisiva di Magnesia (190), di estendere il dominio sopra la maggior parte dell'Asia Minore occidentale e di far di Pergamo una grande città (fig. 624, cartina) che non mancava neanche del parco (« Nikephorion »). A questo stadio di sviluppo della città appartiene il gigantesco altare (34.60 × 37.70 m.) sull'acropoli di Pergamo che Eumene II verso il 180 a. C. innalzava come monumento complessivo a ricordo delle sue vittorie su Nabide, Antioco, Prusia e i Galati (fig. 624 e s.). Gli avanzi conservati costituiscono uno degli ornamenti principali del Museo di Berlino. Gli altari sontuosi non erano nuovi (pag. 289, 366), ma qui si era fatto qualche cosa di insolito. Intorno al basamento, che era da un lato tagliato dalla larga scala che conduceva alla piattaforma (fig. 687), si distendeva un lungo fregio di 130 metri che rappresentava la Gigantomachia; un fregio più piccolo con la leggenda di Telefo, che riguardava l'origine di Pergamo,

trattato in uno stile sobriamente pittorico, circondava lo spazio mediano della piattaforma sulla quale stava il grande altare. Che per celebrare un avvenimento storico recente si facesse appello esclusivamente ad una scena mitologica e che la vittoria sopra i barbari, come nel gruppo attalico, si commemorasse traendo a modello la vittoria sui Giganti, è cosa che ricorda tanto il costume artistico dell' epoca periclea (pag. 218), quanto le tendenze cortigiane della poesia contemporanea. Ma oltre a ciò la Gigantomachia ci conduce in un mondo nuovo, imprevisto. Qui non si hanno soltanto delle figure di una vigoria poderosa, di un naturalismo sorprendente, di un' espressione drammatica piena di passione, ma da tutta l'opera scaturisce come un torrente di vita tumultuosa. Ci sorprende in quest'epoca tarda la facoltà creatrice quasi sconfinata che chiama a raccolta una cerchia di esseri divini, finora sconosciuti, non soltanto dall' Olimpo ma dalle costellazioni, dalle tenebre dell'Averno, dalla profondità del mare, e che parla un linguaggio nuovo anche nelle figure dei Giganti, che talvolta sono puramente umani, talvolta hanno le gambe a corpo serpentino, talvolta sono alati, talvolta hanno testa di leone (fig. 688). La facoltà inventiva si è elevata sino al fantastico. Come ardita è la figura della tricipite Hekate che spalleggiata dai cani infernali fa nello stesso tempo attacco e difesa con le sue tre paia di braccia! Grandiosamente rappresentata è la forza vittoriosa di Zeus mentre egli col fulmine e con l'egida atterra tre Giganti. Di superba bellezza è Apollo saettante (fig. 688), piena di slancio è la quadriga di Helios (fig. 689). Nella rappresentazione dei Giganti appare espressa la rozza energia degli elementi con la precisione più raffinata: ma non mancano d'altra parte anche dei tratti semplicemente umani che commuovono come ad esempio nel gruppo di Athena (fig. 690). Qual muto dolore è espresso nella testa del Gigante Alkyoneus stretto tra le spire di un serpente e nella figura della dea della terra, Ge, della madre dei Giganti che emerge dal suolo per implorare pietà! La Gigantomachia ha per la prima contribuito a far mutare il nostro giudizio fin allora sfavorevole sul valore dell'arte all'epoca dei Diadochi. Pare quasi che il pericolo che minacciava la civiltà ellenica con le incursioni dei barbari, prodromo della grande trasmigrazione di popoli, avesse potentemente richiamato in vita lo spirito dei Greci, avesse risvegliato di nuovo la loro facoltà creatrice e avesse dato alla loro fantasia un nuovo slancio. Ma si farebbe

Fig. 686. Pugilista seduto. Bronzo. Roma, Mus. delle Terme.

torto all'opera se si volesse giudicarla alla stregua fidiaca. Il periodo classico era nel frattempo divenuto un periodo barocco. A questo corrisponde anche il nuovo linguaggio artistico, il « pathos » delle teste, la trattazione spesso un po' troppo sforzata dei nudi, il largo ondeggiare del panneggiamento colle sue ombre profonde, la rinuncia

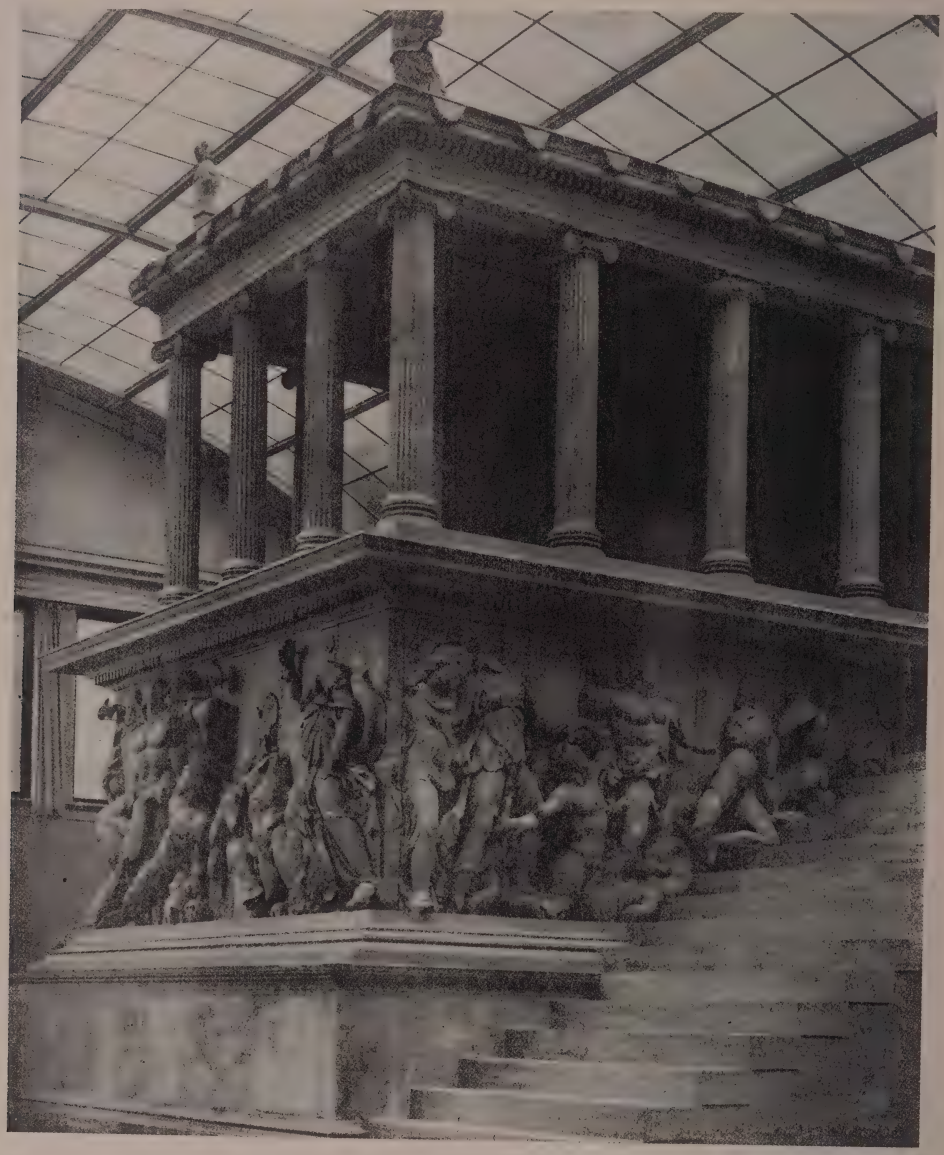


Fig. 687. Angolo dell'Altare di Pergamo. Berlino, Mus. di Pergamo.

ad uno sfondo tranquillo. Il fregio è certo tanto lontano dal segnare il culmine dell'arte greca quanto lo è il Laocoonte, col quale pure ha molti punti di contatto, ma non merita d'altro lato d'essere deprezzato come un lavoro decorativo. Chi ne sia stato il creatore non sappiamo, degli artisti che lo hanno eseguito i frammenti di iscrizione ricordano Dionysiades, Menekrates, Orestes ed altri. Che il fregio non sia rimasto senza eco lo provano tra l'altro i frammenti di rilievo del tempio di Athena a Priene.

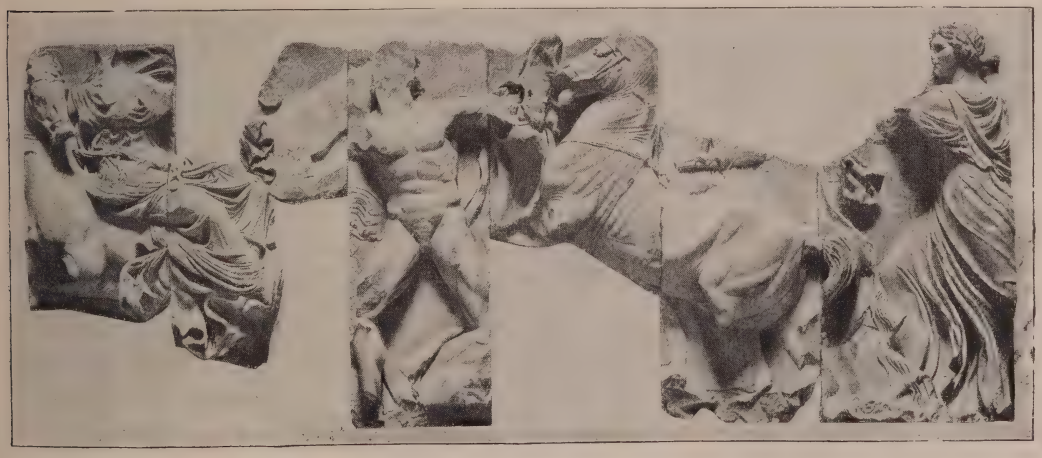
Eumene circondò anche il cortile del tempio di Athena con un colonnato a doppio piano (fig. 624 e s.). I rilievi con trofei d'armi qui disposti a balaustra (fig. 691), e per i quali aveva offerto il modello il rogo di Hephaistion (pag. 308), hanno esercitato influenza persino sulla base della colonna di Traiano, allo stesso modo che le scene del fregio di Telefo, col loro sfondo leggermente paesistico, e i gruppi dei Galati l'hanno esercitata fin sui sarcofagi romani. Le cure artistiche dei re pergameni tuttavia non si

Leone ed Aither Apollo

Fig. 688. Dal fregio colla Gigantomachia dell'Altare di Pergamo. Berlino.

limitavano alla città principale. Un altare colossale nella città di Parion sull'Ellesponto, costruito da Hermokreon superava per lo meno in grandezza (180 metri di lato) il pergameno. Un tempio della regina madre Apollonis nella sua città natale di Cizico era celebre per i rilievi delle colonne (pag. 334), che celebravano l'amore materno ed introducevano per la prima volta delle figure romane, Romolo e Remo, nella cerchia mitica greca. In Pessinunte la Madre degli Dei fu compensata da Attalo I con edifici sontuosi in marmo del trasporto in Roma della sua pietra santa avvenuto nel 205.

In contrasto con i sontuosi edifici pubblici il palazzo reale pergameno (fig. 607) era semplice e aveva un rivestimento in stucco policromo invece del marmo prezioso



Selene Gigante Helios

Fig. 689. Gruppo di Helios dal fregio colla Gigantomachia dell'Altare di Pergamo. Berlino.

Alkyoneus Athena Ge Nike

Fig. 690. Gruppo di Athena dal fregio colla Gigantomachia dell'Altare di Pergamo. Berlino.

(pag. 341). Un palazzo in Tralle era costruito di mattoni crudi. Ma i palazzi non mancavano tuttavia di artistici pavimenti a mosaico (pag. 355), e fiorivano anche le arti minori, la glittica e la toreutica. Boethos di Calcedone e Stratonikos di Cizico (pag. 375) goderono di gran fama in questo campo. Sembra che Pergamo in questo come nella tessitura e nel ricamo dei tappeti fosse un centro di produzione: dei tes-

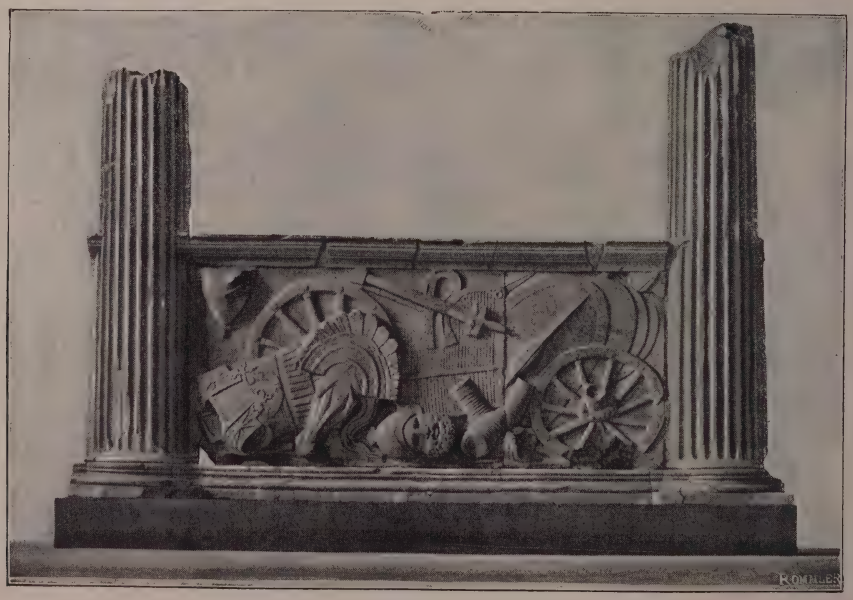


Fig. 691. Dalla balaustrata del piano superiore della Basilica in Pergamo. Berlino.

suti « attalici » trapunti d'oro erano tenuti a Roma in gran pregio. Anche il vasellame in argilla di Pergamo era assai ricercato.

Con lo spegnersi della dinastia attalica (133) si spegne anche la particolare arte pergamena. Delle altre città che appartenevano al regno pergameno soltanto Efeso ha importanza come patria di alcuni artisti. Una certa parentela con i gruppi pergameni si discopre nel così detto « Gladiatore Borghese » opera di Agasias di Efeso. È un guerriero che si slancia riparandosi con lo scudo da un cavaliere, immaginato al suo lato, e che è pronto per passare egli stesso nel momento successivo all' attacco. Più che il violento movimento della figura e l' espressione agitata del volto noi ammiriamo nella statua l'esposizione della grande conoscenza anatomica posseduta dallo scultore.

Rodi e il territorio del Meandro. — La parte sud-ovest dell'Asia Minore come nella politica così nell'arte costituisce un territorio differente dal regno pergameno. Nell'architettura detta legge, come noi vedemmo, Hermogenes (pag. 333, 335). Nella scultura a quel che pare è Rodi che guida; per lo meno ciò che noi ora conosciamo delle città sul Meandro (Priene, Magnesia, Antiochia) si adatta in un certo qual modo al quadro che la tradizione letteraria traccia di Rodi.

Rodi si era messa in rapporto con Sicione da principio per l' Helios di Lisippo, e poscia al tempo della sua rifioritura, dopo l'assedio di Demetrio felicemente respinto (304), per il celebre colosso di Chares (pag. 319). Più di cento statue colossali in Rodi, tra esse cinque di Bryaxis (pag. 321), esprimevano la potenza e l' orgoglio di uno stato che fioriva come centro di una potente lega marittima. Il grande terremoto del 227 rafforzava la posizione commerciale di Rodi. Per due secoli (250-50) si coltivò là attivamente l'arte del ritratto, arte prediletta dell'epoca, e ad essa cooperarono numerosi artisti non solo di Rodi e della vicina terraferma ma anche di più lontani paesi. Così Rodi costituiva il centro di un'ampia irradiazione; Timocharis di Eleuterne lavorava ad esempio oltre che per Rodi e per le vicine isole anche per Sidone, altri lavoravano per comandi nella Cilicia, in Creta, in Chio e perfino in Olinto. Del tempo più antico nulla ci è conservato. Possiamo rimediare alla lacuna con le sculture più antiche di Magnesia, soprattutto quelle del grande altare dell'Artemision. Mentre l'Amazonomachia del fregio di questo tempio è opera insignificante, come se volesse preannunciare i sarcofagi romani, gli dèi dell'altare, lavorati quasi con virtuosità, testimoniano di un talento maggiore. Le figure più grandi sono di regola costituite da più blocchi con delle rappezzature e inserzioni; ciò che non è visibile è trascurato. Tutto questo vale anche per l'esemplare migliore di questa maniera artistica, per l'Afrodite di Milo (fig. 692) che a quel che pare è stata creata da un artista di Antiochia sul Meandro, Alexandros, nel II secolo. Dal ritrovamento della statua (1820) in una nicchia (« exedra ») nell'isola di Milo le condizioni di fatto sono rimaste oscure in più punti, particolarmente riguardo all'appartenenza del frammento della base col nome dell'artista, e ne è quindi resa più difficile la ricerca del significato originale oltre alla cronologia. La questione si è ancora più intricata per il fatto che noi abbiamo da distinguere il nostro esemplare dalla creazione originale che sicuramente apparteneva al IV secolo (pag. 288). In quest'ultima la dea teneva a quanto pare con ambedue le mani lo scudo di Ares; in tale aspetto conosceva l'opera il poeta Apollonio di Rodi. Nella statua di Milo invece secondo ogni apparenza accanto alla gamba sinistra della dea si tro-

vava un'erma giovanile e la mano sinistra teneva una mela (« melon »), l'arma parlante della città. Questa era certamente una cattiva modificazione del motivo originale, ma di essa ci può compensare in qualche modo la bontà dell'opera. Infatti anche nella rielaborazione la superba bellezza della dea raggia grandiosamente; la riproduzione del delicato nudo nella parte superiore del corpo, l'espressione di dignità nella testa e nello sguardo è perfetta. All'affinità generale con una testa femminile pergamena abbiamo già accennato sopra (pag. 375). Questa è più molle nelle forme e in ciò paragonabile ad un flessuoso Dioniso della vicina Tralle che ha per compagno il torso di Napoli del medesimo dio seduto.

Nella seconda metà del III secolo Philiskos di Rodi godè di gran fama come

Fig. 692. Afrodite di Milo. Louvre.

Fig. 694. Polimnia (testa restaurata). Berlino.

scultore. Un'Afrodite, un Apollo con Artemide, Latona e le nove Muse erano più tardi ammirati in Roma. Noi possiamo per lo meno raffigurarci le Muse per mezzo di una base di Alicarnasso e del rilievo con l'Apoteosi di Omero (fig. 693), che Archelaos della vicina Priene creò verso la fine di quel secolo per un poeta vincitore (pag. 374). Per la maggior parte le figure delle Muse scaglionate qui sul monte riappaiono in statue delle quali la più conosciuta è la così detta Polimnia di Berlino (fig. 694). È caratteristica qui una disposizione delle pieghe alquanto artificiosa con cintura alta e una predilezione per i vestiti di seta trasparenti, e nelle figure in riposo il largo distendersi del vestito intorno ai piedi. I medesimi motivi dominano nelle numerose statue-ritratti dell'Asia Minore appartenenti all'epoca tarda, nei rilievi funerarî dell'Asia Minore (fig. 695) e delle isole e nelle figure in argilla. Il nudo, a differenza delle forme vigorose dell' arte pergamena, è trattato spesso con alquanta mollezza. Così quest'arte « rodia » parla il suo proprio linguaggio; nelle posizioni spesso manierate e nelle pieghe artificiose essa potrebbe paragonarsi alla fiorita eloquenza asiatica. Questo manierismo si conserva ancora durante il primo secolo della dominazione romana.

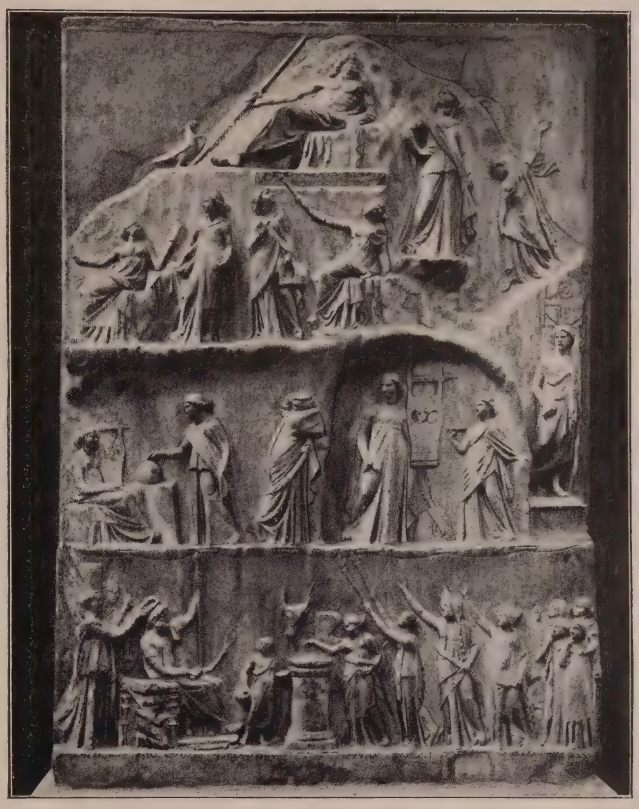


Fig. 693. Apoteosi di Omero. Rilievo in marmo di Archelaos di Priene. Mus. Brit.

Un altro lato dell'arte rodia, la ricerca del « pathos », appare nelle opere sopra ricordate (pag. 328), l'Atamante infuriato di Aristonidas, il così detto gruppo del Pasquino in Roma ed altre simili. Queste opere preparano quelle creazioni che sono particolarmente caratteristiche per l'ultima epoca dell'arte rodia. Al principio dell'ultimo secolo a. C. Rodi, che per il suo parteggiare per Perseo era stata gravemente danneggiata dai Romani, ebbe un ultimo slancio e raccolse in un certo qual modo l'eredità di Pergamo. Fiorivano la scienza e la retorica, uomini come Poseidonios « l'ultimo grande e indipendente rappresentante dell' Ellenismo », Molon, Hermagoras attiravano schiere di scolari a Rodi anche da Roma. Allora, forse soltanto dopo la felice difesa da Mitridate (88), sorsero le due grandiose opere, che sono considerate come particolarmente caratteristiche dell'indirizzo dell'arte rodia verso il colossale e il patetico e che si riannodano ai gruppi patetici più antichi (pag. 327). Il così detto « Toro Farnese » (fig. 696), l'opera di due fratelli Apollonios e Tauriskos di Tralle, rappresenta sulla base di una tragedia euripidea la punizione che Zethos e Amphion,

Fig. 695. Rilievo funerario da Smirne. Berlino.

i figli di Antiope, infliggono a Dirce la persecutrice della loro madre. Il teatro dell'avvenimento sul Citerone nella Beozia è accennato dal piccolo dio del monte e da un cane con altri animali a piè della roccia. Per un restauro errato non appare più chiaro in qual modo Dirce sia legata al toro, ma il motivo sul quale riposa l'effetto, il contrasto tra Dirce inerme e supplicante e i vendicatori inesorabili, si riconosce facilmente. Certo il gruppo in origine era calcolato per un punto di vista nel quale Dirce occupasse il centro sul davanti e dietro di lei si elevassero il toro e i due giovani. Antiope, la cui presenza è ben motivata, che anzi appare richiesta per giustificare l'atroce fatto come un dovere di pietà figliale, è in questa maniera invisibile; essa è un'aggiunta del periodo antoniniano, del tempo in cui questa copia del gruppo originale fu rielaborata per una posizione che fosse afferrabile da tutti i lati nelle Terme di Caracalla. Il vestito assai elegante di Dirce, che richiama la trattazione del panneggiamento nella cerchia di Philiskos testè esaminata (pag. 385), ricorda assai quello della celebre Arianna addormentata, che perciò può bene attribuirsi a questo medesimo indirizzo rodio.

L'altra opera principale di questa scuola rodia, opera la cui origine da alcuni si faceva risalire al tempo dell'imperatore Tito, da altri al III o al II secolo a. C., ha trovato ora il suo posto determinato verso la metà del I secolo. Essa è il gruppo di Laocoonte nel Vaticano (fig. 697), un'opera originale degli artisti rodî Hagesandros, Polydoros e Athanodoros, probabilmente un padre con due figli. Trovato nel 1506 in Roma e grandemente apprezzato da Michelangelo esercitò una profonda influenza sull'arte del Rinascimento. Due serpenti, mandati da Apollo, hanno stretto tra le loro spire il suo sacerdote Laocoonte con i due giovani figli; essi hanno già dato un morso mortale al figlio minore e si volgono appunto contro il padre mentre il figlio maggiore tenta di liberarsi dalla stretta. La composizione a mo' di rilievo, il disegno preciso di ogni muscolo, l'accen-

Fig. 696. Il « Toro Farnese ». Gruppo colossale. Napoli.

tuazione stridente ed esclusiva del dolore materiale sono difetti che balzano evidenti all'occhio, per quanta ammirazione possano destare l'unione delle tre figure con i serpenti in un gruppo chiuso e il graduale accrescimento dell' espressione. Il punto più debole è nella mancanza di una visibile motivazione dell' orribile scena. Soltanto chi conosceva dalla poesia la colpa della quale il sacerdote doveva pagare il fio poteva vedere nell'altare un vago accenno al mal'operato; ma allo spettatore comune anche la più virtuosa abilità tecnica non poteva servire a far comprendere sorte così straziante. È caratteristico che quest' opera che chiude l'arte greca vera e propria

Fig. 697. Il Laocoonte (senza i restauri del Montorsoli). Vaticano.

sia apparsa per lungo tempo come il suo culmine, come il « miracolo » dell'arte. Solo allorchè è stata assegnata al suo giusto punto cronologico l'opera è stata compresa meglio per il carattere dell'epoca tanto avvezza alle lotte e agli orrori di ogni genere, ed ha così nello stesso tempo trovato un apprezzamento più adeguato. Del resto il Laocoonte e il Toro non sono isolati. La testa del padre ha il suo parallelo idillico nella testa del Centauro Borghese tormentato da Eros (fig. 698) e questo Centauro ha alla sua volta il suo parallelo in un giovane compagno che volentieri si presta alle punzecchiature di Eros (cfr. la testa fig. 640).

Con creazioni così splendide, che non sembra possibile oltrepassare, si chiude l'arte rodia. Con la distruzione della città per opera di Cassio (43) perdette la sua importanza anche l'ultimo centro artistico greco per quanto dei singoli maestri come i

Fig. 693. Centauro Borghese. Louvre.

figli di Hagesandros continuassero a creare dei ritratti in scultura. La nuova capitale del mondo Roma s'appropria di tutta l'arte greca.

Siria. — Come i Tolemei nell'Egitto così i Seleuci nella Siria ebbero a governare un impero di antichissima civiltà ed arte; esso abbracciava persino la Mesopotamia e la Persia. È una delle lacune più sentite nella storia dell'arte ellenistica che qui tacciano del pari le fonti letterarie e le fonti monumentali. Nella parte occidentale della monarchia, nella Siria del nord e nell'Asia Minore avrà certo prevalso l'arte greca: almeno così nell'architettura. La « bella Antiochia » era una capitale ellenistica modello (pag. 307); le cerimonie di corte nella vicina Daphne, luogo di delizie, gareggiavano con quelle di Alessandria (pag. 363 e s.). Se Antioco Epiphanes verso il 175 volle continuare con grande ricchezza, senza tuttavia poterla condurre a termine, la costruzione pisistratea dell'Olympieion in Atene, era tuttavia insolito colà lo stile corinzio che del resto era ancor poco adoperato allora in Grecia (fig. 589). Anche nel tempio di Anaitis in Hierapolis costruito verso il 290 da Stratonice erano certamente greche le forme artistiche, per quanto la disposizione, come in altri templi, offrisse qui delle particolarità richieste dalle esigenze del culto e dall'uso paesano (pag. 338). La penetrazione delle forme greche nello stile architettonico locale è resa chiara dalle tombe di Petra, capitale nabatea, a mezza via tra il Mar Morto e il Golfo Arabico (fig. 699). L'antica forma indigena a torre delle facciate funerarie scavate nella roccia con una merlatura semplice o doppia (a, b) si adorna anzitutto di una cornice greca per la porta (b), mentre in altre tombe o si ha al di sopra un coronamento a mezzo cerchio alla maniera della Siria settentrionale oppure si ha una forma a torre, alquanto modificata, con un pesante coronamento a scala che toglie a prestito una gola (c) dal vicino Egitto. Poscia cresce l'influenza ellenistica in quanto che sotto la gola si inserisce una trabeazione greca, gli angoli della tomba e gli stipiti della porta sono occupati da pilastri con un capitello ionico imbozzacchito, destinato ad essere eseguito in istucco, fino a che una specie di triglifio sformato viene ad adornare il fregio (e). Una simile unione della tradizione locale con le forme ellenistiche la presentano anche le facciate funerarie e le tombe

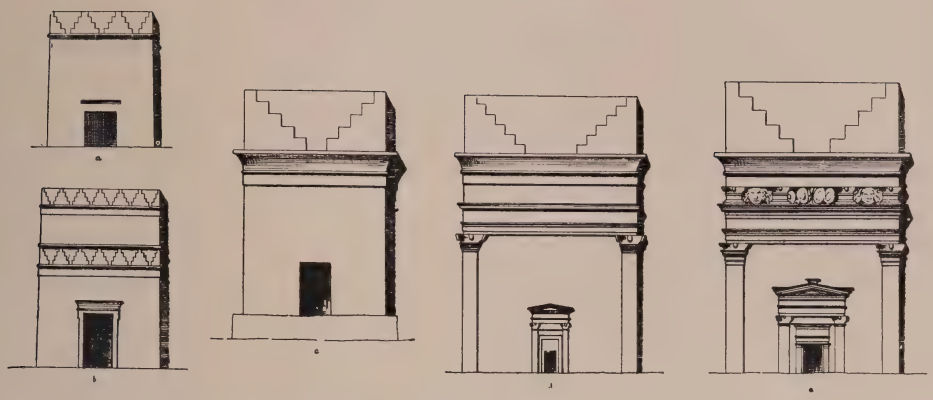


Fig. 699. Forme di tombe in Petra (secondo Brünnow-Domaszewski).

rupestri libere presso Gerusalemme (fig. 700). Come forme particolari possono essere ricordate delle basi di colonne alla maniera persiana (fig. 178), e accanto a queste anche altre in forma di un fiore dal quale emerge il fusto della colonna (si può pensare all'Egitto, fig. 80, oppure alla colonna delfica di acanto, pag. 264), dei capitelli fenici a volute (fig. 155), dei coronamenti con la gola egizia o con la merlatura assira. Si vede come qui si mescolino elementi varî. Là dove la decorazione risale a modelli greci essa ha assunto, specialmente nell'ornamentazione vegetale, un gusto provinciale (fig. 701).

Ancor meno che l'architettura noi conosciamo la scultura siriaca. Una delle opere più popolari era la dea seduta di Antiochia di Eutychides (fig. 561), alla quale è da porsi a lato una « Tyche » degli Antiocheni in piedi, il modello favorito della dea della fortuna per l'epoca posteriore (fig. 702). In Daphne si trovava un Apollo Citaredo dorato di Bryaxis (pag. 321), mentre sulle monete appare particolarmente frequente un Apollo seduto sull'onfalo con frecce ed arco ed inoltre un Apollo elegantemente appoggiato al tripode. Tuttavia in complesso dalle monete si ha l'impressione che le immagini degli dèi siano state per lo più copie o leggiere trasformazioni di statue più antiche, talvolta arcaiche talvolta classiche,

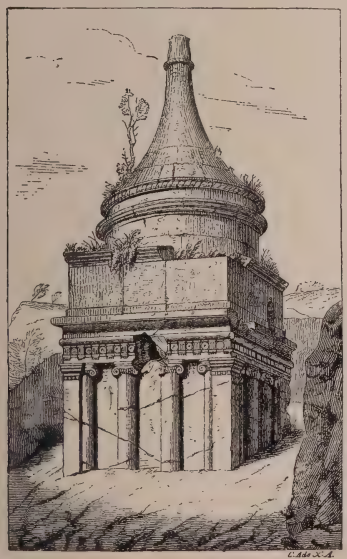


Fig. 700. La tomba detta di Absalom. Gerusalemme. (Lübke).

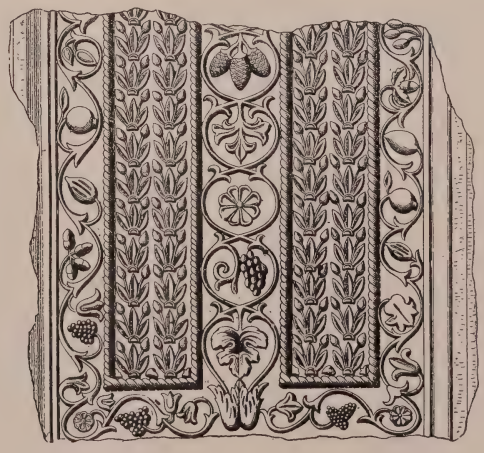


Fig. 701. Decorazione di un sarcofago ebraico. (Lübke).

come la Parthenos o lo Zeus d'Olimpia. Una statuetta in bronzo di Eracle trovata a Byblos (fig. 703), che ritorna sulle monete di Tiro, merita attenzione per la sua baldanzosa e fiera presenza, perchè essa in questo e nel ritmo concorda pienamente con una statua in bronzo nella quale si vuol riconoscere il pretendente e re sirio Alessandro Balas (verso il 150).

L'influenza dell'arte figurata ellenistica passa dalle coste della Siria nell' interno ed ivi l'elemento indigeno si mescola con lo straniero. Ne abbiamo un esempio in Commagene. Là un piccolo principe, il re Antioco I Epiphanes (morto verso il 34), innalzava un monumento colossale. Sopra Nemrud-Dagh che si eleva 2200 metri sopra

Fig. 702. Tyche. Marmo. Vaticano.

Fig. 703. Eracle presso l'albero delle Esperidi. Statuetta in bronzo da Byblos. Mus. Brit. (Anc. Marbles).

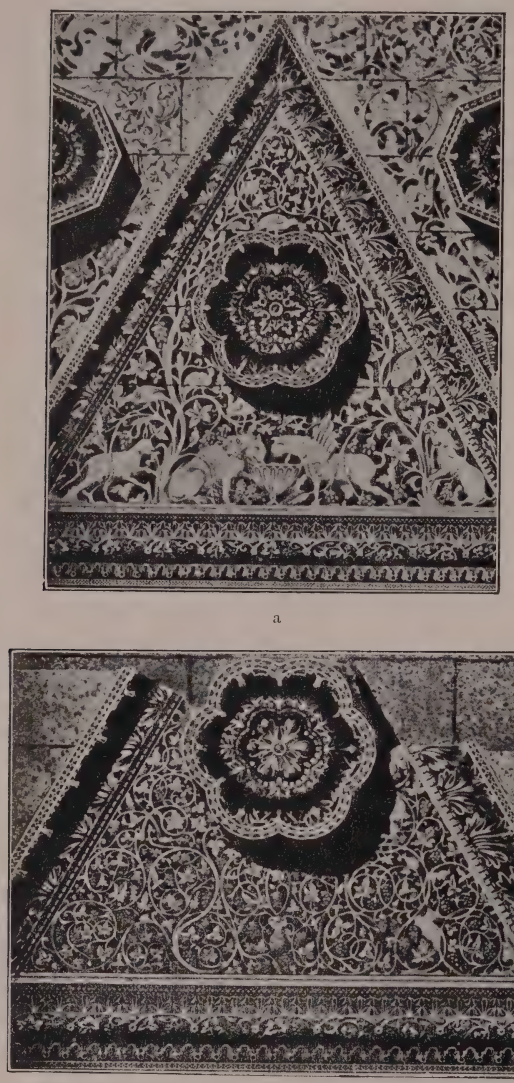
l' Eufrate nelle vicinanze di Samosata egli si costruiva uno dei monumenti funerarî conservati di maggiore estensione. Il tumulo ha m. 150 di diametro; da due lati v'è un posto per l'altare; nel fondo dei due luoghi per gli altari campeggia la schiera delle statue troneggianti del re in mezzo agli dèi, costruite con grandi blocchi (fig. 704); ai due lati stanno dei rilievi colossali che rappresentano la doppia serie di antenati, la persiana e la macedone-siria, in costume diverso, che cominciano con Dario e con Alessandro il Grande e Seleuco I, oppure scene d' incontro del re con gli dèi (fig. 705). La concezione d' insieme è grandiosa, ma l' esecuzione è quasi barbara: questa era la fine dell'arte aulica ellenistica. Il regno della Siria stesso aveva già cessato di esistere nel 64. Se l'influenza ellenistica nell'Oriente si fa così additare per lo

meno in singoli esempî, mancano assolutamente le testimonianze per quel che riguarda una controinfluenza dell'arte orientale antica su i Greci immigrati. Se noi conoscessimo Seleucia sul Tigri, la grande capitale orientale del regno siriaco vicino a Babylon, noi ne sapremmo forse qualche cosa di più. Infatti non è ammissibile che indirizzi artistici di tale importanza, quale una volta avevano dominato sul Tigri e nella Persia, dovessero essere spariti senza tracce. Per lo meno nell'architettura potremmo attendercene delle sopravvivenze. E stato posto il problema, e merita la più accurata ponderazione, in qual misura l'architettura posteriore di queste contrade, soprattutto del primo periodo cristiano, abbia conservato elementi di una tale architettura orientale; lo studio di questi elementi permetterebbe un' induzione anche per il periodo intermedio ellenistico. La medesima questione vale per l'ornamentazione che è strettamente connessa all'architettura. Essa dominava uno degli articoli principali di commercio della Siria, i tappeti « assiri » con i loro motivi floreali e gli animali fantastici, quali sopravvivono ancor oggi nei tappeti persiani. Questo carattere a tappeto si è conservato ad esempio nella facciata decorata di Mšatta, un castello deserto dei Beduini ghassanici appartenente al IV-VI secolo, con la sua lavorazione fortemente incavata e ricca d'effetto (fig. 706). Ci è qui conservata un'eco ancora splendida di quell'arte mesopotamico-siriaca perduta? Si può sperare che un giorno scavi metodici nella Mesopotamia daranno una risposta più sicura di quello che sia possibile ora a questi problemi oltremodo interessanti per il rapporto delle arti orientale, ellenistica, e cristiana primitiva: forse qui giace ancora sepolto sotto la terra uno dei capitoli principali della storia dell'arte, importante per una conoscenza più completa dell'arte ellenistica, ma ancor più importante per la questione delle origini di certi fenomeni dell'arte nell'età romana e bizantina.

Fig. 704. Gruppo della tomba di Antioco I di Commagene sul Nemrud-Dagh. (Humann).

Fig. 705. Antioco I saluta il Dio del Sole. Rilievo colossale di Nemrud-Dagh. (Humann-Puchstein).

Battriana e India. — Ma il cammino dell'arte greca non si arresta all' Eufrate e al Tigri, esso penetra ancor più internamente nell'Asia e giunge sino all'Indo. Finchè si riteneva favolosamente antica la civiltà dell' India, anzi come civiltà madre dei popoli indo-europei, pensare ad un'influenza dell'arte greca su queste lontane regioni sembrava un assurdo. Ma anche in questo campo l'archeologia classica sta ora tracciando una delle sue pagine più importanti. I monumenti buddistici che da qualche anno tornano alla luce nel Pandšab, nella regione dei cinque fiumi e nel Turkestan cinese mostrano quale potenza di espansione abbia avuto l'arte greca. La spedizione di Alessandro nell' India (327-326) aprì questa regione alla civiltà ellenica, e nel corso del III secolo a. C. nella Battriana, che nella divisione dell' impero era toccata ai Seleucidi, si stabilì un regno greco indipendente, il regno greco-battriano.



a

b

Fig. 706. Dalla facciata di Mšatta. Berlino. (Brünnow).

Artisti greci lavorarono certo per i nuovi principi, e di quest'arte greca abbiamo il riflesso nelle monete (fig. 658). Ma sembra che l'arte greca si sia messa a servigio anche di una nuova civiltà e di una nuova religione, la buddistica. Siccome non si hanno monumenti indiani che risalgano al di là del III secolo a. C., e l'arte buddistica, quando appare con i suoi primi monumenti, si mostra già in possesso di tutti quei mezzi dell' espressione della forma che l'arte greca aveva conquistato solo dopo secoli di tirocinio e che altre arti, quali l'egiziana e l'assira, non avevano mai raggiunto, dobbiamo credere che questi monumenti buddistici siano la creazione di maestri che erano andati alla scuola dell'arte greca. Possiamo pensare anche qualche cosa di più, che soltanto a contatto dell'arte che i Greci avevano creato a servigio della loro religione, la religione buddistica, questa negatrice del valore assoluto delle forme nel mondo dei fenomeni, si sia assoggettata ad un'estrinsecazione del suo contenuto per mezzo delle forme figurate. È infatti notevole da osservare che l'arte dell'interno dell' India nella rappresentazione della vita del Buddha sopprime la figura del fondatore e vi sostituisce un simbolo (vedi i rilievi degli « stûpa » di Buddha-Gayâ,

Barhut, Santši), quasi che avesse in sè un elemento repugnante all'iconografia, e che soltanto con i rilievi dello « stûpa » di Amarâvatî dà le scene complete con la figura del Buddha. Questo invece non è nell'arte buddistica del Gandhâra, della regione a nord-ovest dell'India, la quale presenta nei suoi monumenti anche più accentuato il carattere greco delle forme. Noi possiamo quindi concepire l'arte buddistica del Gandhâra come sorta a contatto diretto dell'arte greca e considerare l'arte buddistica dell' interno dell' India come una sua ulteriore derivazione.

Non è certo questa una delle minori conquiste dell'arte greca, di aver dato le forme ad una nuova religione, quando si pensi che quest'arte religiosa buddistica per le grandi vie commerciali dell'interno dell'Asia giunse nella Cina dove dette vita ad un'arte nuova differente dall' indigena e per il tramite della Corea passò nel Giappone.

Sarebbe un errore il voler ricercare nei singoli rami dell' arte buddistica dei riflessi diretti dell' arte greca anche per ciò che riguarda la concezione, ma se l'arte buddistica traduce in pietra l'originale costruzione in legno degli « stûpa », e li sovraccarica di rilievi, se è così caratteristicamente dorico lo stile architettonico dei monumenti del Kašmir, se le statue del Buddha risentono del tipo del dio Apollo, se il rilievo ha corporeità e posizioni varie, se la pittura (vedi le meravigliose pitture di Adšanta) conosce lo scorcio, il chiaroscuro, la prospettiva, tutto ciò si deve all'ammaestramento greco.

Nel momento quindi in cui l'arte greca, quasi stanca della sua esuberanza, sembrava esaurirsi nelle sue concezioni, metteva i suoi mezzi di espressione a servigio di una nuova civiltà, e dava così l'impulso a nuove arti, che certo nel loro cammino si allontaneranno dal suo spirito ma che nondimeno ad essa dovranno la prima vita.

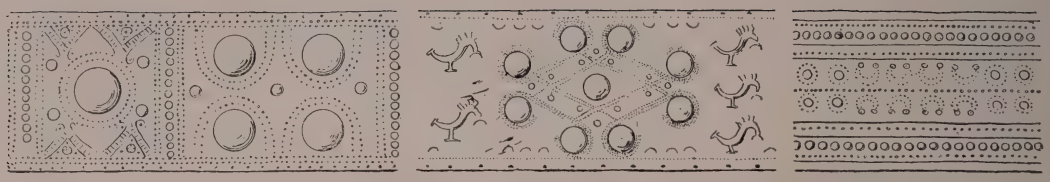


Fig. 707. — Ornamenti dell'arte di Hallstatt. (v. Sacken).

C. — ITALIA.

La natura della penisola italica che si distende dalle Alpi sino al mar Jonio, e colla Sicilia si protende verso l'Africa offre le più grandi differenze climatiche. Anche gli abitanti non erano di una sola stirpe: i Messapî nella parte sud-est, gli Etruschi al centro, i Liguri nel nord, i Galli nella pianura padana erano diversi dalle altre stirpi italiche, la Sicilia aveva una sua particolare popolazione originaria. In conseguenza anche i più antichi prodotti della civiltà presentano grandissime differenze, ad esempio, in Sicilia, nell' Etruria o nella pianura a nord dell' Appennino; soltanto l'interesse che essi offrono è più storico ed etnico che artistico. In complesso nessuno dei popoli italici si può misurare con i Greci per l'innato talento artistico. La storia dell'arte italica più che uno sviluppo coordinato di elementi interni è una successione di ispirazioni venute dall'esterno.

I. — IL PERIODO PRIMITIVO NEL NORD E NEL SUD DELL' ITALIA.

Italia superiore. — Le tracce dell'età della pietra con le capanne rotonde ed ovali per i vivi, e le caverne e le fosse per il seppellimento dei morti, con una suppellettile semplice in pietra, rame e argilla, sono sparse in tutta la penisola. L' età del bronzo invece ci si presenta nel suo aspetto più caratteristico nelle stazioni della pianura che fiancheggia il Po a nord e a sud e le quali talvolta erano piantate su laghi o su fiumi (palafitte), tal altra sulla terraferma (terremare, pag. 5, 8). Esse si aggruppano in villaggi caratteristici per la loro rete di strade tagliantisi ad angolo retto ed orientate secondo i punti cardinali. Una stazione su palafitte tornata alla luce presso Taranto sembra di origine più recente. Alle capanne rotonde in legno e terra corrispondono in necropoli separate delle piccole tombe circolari destinate a conservare le ceneri dei cadaveri cremati. La suppellettile della casa diviene più ricca, la decorazione, nella quale prevalgono i motivi triangolari, più delicata. I motivi sono sempre incisi tanto nel bronzo quanto nell'argilla.

Nel corso dell'ultimo millennio a. C. appare per gli utensili e le armi accanto al bronzo il ferro, per quanto il bronzo rimanga in uso per gli oggetti artistici. Il più antico stile italico di questa età del ferro è detto di Villanova dal primo luogo di ritrovamento presso Bologna; ad esso si riconnettono Este e i colli Euganei. Tuttavia il suo dominio si estende anche verso sud, sull'Etruria, sul Lazio, fino nella Campania e nell'Apulia settentrionale. Il bronzo vi ha ancora il posto più importante, ma la fusione cede terreno alla tecnica della martellatura. Delle lamine di bronzo sono tagliate a strisce e imbollettate per formare dei vasi e sono decorate di motivi geometrici; le borchie sono impresse a matrice, i meandri, le croci gammate ed altri motivi lineari sono incisi. Questa tecnica dell'incisione è applicata anche ai vasi d' argilla che per lo più sono anneriti al fuoco; le linee impresse o incise sono poscia riempite di color bianco. Un tipo particolare di vasi dall'aspetto di due coni tronchi riuniti per la base (fig. 708) è usato come urna cineraria. Le tombe

Fig. 708. — Vasi e fibula della civiltà di Villanova.

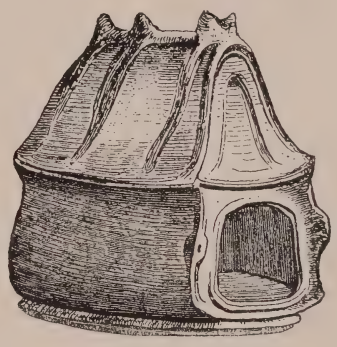


Fig. 709. — Urna cineraria in argilla a forma di casa, dai Colli Albani. Berlino.

nelle quali si trova questa suppellettile sono le così dette « tombe a pozzo ». La forma comune delle case è additata da urne in argilla, giacchè imitano le dimore dei vivi (fig. 709). Questi prodotti si assegnano presso a poco al IX-VIII secolo.

Quest'arte di Villanova si sviluppò gradualmente. Uno degli stadî più recenti trae di nuovo il suo nome dal primo luogo di ritrovamento Marzabotto allo sbocco del Reno nella pianura del Po o dalla necropoli della Certosa presso Bologna; anche un gruppo più recente di monumenti di Este deve essere qui ricordato. La tecnica è ancora la medesima, soltanto che l' impressione a matrice e la martellatura tolgono sempre più posto all'incisione; i motivi decorativi divengono più delicati e più graziosi e si arricchiscono a poco a poco dell' elemento figurato, animali domestici e uomini. Uno dei prodotti principali è costituito dalle secchie (situle) che sono da principio come dei cilindri circondati di cordoni (ciste a cordoni, fig. 712), e che più tardi prendono forma alquanto più elegante e sono circondate di più zone figurate a rilievo battuto. Nella situla di Bologna (fig. 710 a) i guerrieri, il sacrificio, il banchetto, distribuiti in tre zone, ricordano le scene dello scudo omerico, ma le figure sono irrigidite, il costume è italico; una zona inferiore di animali

Fig. 711. Armi ed utensili di Hallstatt. (v. Sacken).

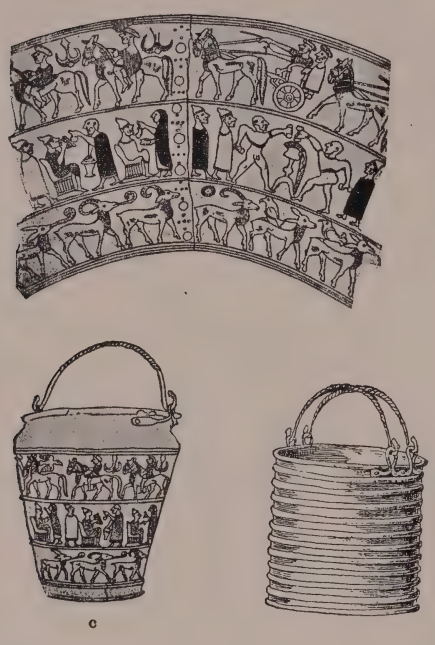


Fig. 710. Situla di Bologna (a) e di Watsch (b, c). (Ranke).

Fig. 712. Vasi di Hallstatt. (v. Sacken).

reali e fantastici richiama invece i modelli orientalizzanti o greci antichi che dovevano essere stati qui importati per tempo dall'Oriente.

Già prima che questi prodotti artistici venissero alla luce in Italia erano stati scoperti degli avanzi simili della prima età del bronzo nei paesi alpini, innanzi tutto in Hallstatt nelle vicinanze di Salisburgo; donde il nome di civiltà di Hallstatt. In tutto il territorio alpino al nord dell'Italia e anche al di là di esso, dalla Borgogna e dall'Alsazia sino alla Moravia e all'Ungheria e al nord fino al di là del Meno, si estende questa civiltà dell'Europa centrale che è in stretti rapporti con quella dell'Italia superiore. Da per tutto noi ritroviamo i medesimi vasi in argilla con i motivi incisi, le medesime lamine sottili di bronzo, specialmente per cinturoni, impresse o incise con motivi geometrici (fig. 707), le medesime figure ornamentali di animali, talvolta degli animali alati orientalizzanti (fig. 711), le medesime situle a cordoni (fig. 712) e in fine anche le medesime situle con le zone a rilievo. Una di esse proveniente da Watsch nella Carniola (fig. 710 b, c) rappresenta un corteo, un banchetto e dei pugilisti, e al di sotto degli stambecchi allineati, il tutto molto simile alla decorazione della situla di Bologna; esemplari analoghi sono stati trovati

sulla via del Brennero (Matrei e Moritzing). Poichè degli elementi caratteristici del costume che appare in questi rilievi tornano alla luce nel territorio alpino anche per i cadaveri, così è fuor di dubbio che non abbiamo dinanzi a noi degli oggetti italici importati ma prodotti di una grande civiltà dell' Europa centrale che era diffusa dall'Appennino sino nella Turingia, qualunque possa essere stato il popolo (Illiri?) o il gruppo di popoli a cui essa originalmente apparteneste. Si crede che questa « epoca di Hallstatt » abbracci più secoli e abbia raggiunto il suo apogeo verso la metà dell'ultimo millennio a. C. Verso questo periodo in Italia, nella valle del Po, si fanno sentire con maggiore forza le influenze etrusche (pag. 417); altre in più debole misura si erano già fatte valere in antecedenza.

Italia meridionale. — Il Sud offre un quadro differente in molti punti e che accenna ad influenze diverse da quelle dell'Europa centrale sul Nord. Nelle Puglie e nell'isola Gozzo, nella Sardegna e nelle Baleari si sono conservati dei monumenti megalitici dell'età neolitica (pag. 5 e s.) che ebbero una lunga sopravvivenza. Nella Sardegna il fenomeno più importante è costituito oltre che dalle sepolture dette « tombe dei giganti » dagli innumerevoli « nuraghi » (fig. 713), spesso riuniti in grandi gruppi, delle torri rotonde massicce a uno o due piani che servivano come abitazioni fortificate. Esse si trovano anche nelle Puglie come « truddhu », nelle Baleari come « talayots ».

Fig. 713. Nurago presso Abbasanta, Sardegna. (Perrot-Chipiez).

Verso la fine del II millennio a. C. delle leggiere onde della civiltà egea lambirono le coste dell'Italia meridionale e della Sicilia. Inoltre esisteva qui una tradizione di civiltà locale più o meno rozza in differenti gradazioni; essa è stata investigata con la maggior precisione in Sicilia. Da principio le caverne servivano qui come abitazione per i vivi e per i morti. Poscia, sia che il morto fosse inumato o cremato, delle tombe rotonde a forma di forno imitate sulle case dei vivi si svilupparono gradualmente in camere funerarie che continuarono a sussistere per lungo tempo accanto alle semplici fosse (cfr. pag. 406). Il vasellame in argilla di questa età primitiva si trovava presso a poco al livello di quello antico troiano (pag. 75); da principio delle linee incise, poscia delle decorazioni bruno-scure su argilla bianca o rossastra, in tutti e due i casi con predilezione dei motivi diagonali. A poco a poco (all'incirca nell'VIII-VII secolo) la decorazione geometrica tarda che ricorda il protocorinzio (pag. 150) cedè dinanzi ad una forma più bella e più elegante dei vasi che rivela l'influenza del metallo. Infatti mentre questo nel Nord primeggia, nel Sud è l'argilla che regola le forme artistiche. Alla fine la decorazione prende un nuovo slancio. I motivi ornamentali sono per lo più dipinti: appaiono, sebbene ancora in piccola misura, meandri, scacchiere ed anche animali di forma semplice (anatre). Questo stadio ha dei punti di contatto con lo stile di Villanova sebbene non sia identico.

Fig. 714. Guerrieri di ritorno. Da una pittura di una camera funeraria in Paestum. (Mon. dell'Inst.).

Certo una gran parte delle influenze giunse dal mare. Le coste così estese si offrivano come un terreno adatto per tali influenze o per colonizzazioni da parte di popoli che possedevano una civiltà più ricca. In modo particolare l'ampio golfo di Taranto, inoltre il litorale della Sicilia, finalmente le lussureggianti pianure della Lucania e della Campania invitavano a ciò, mentre le coste orientali povere di porti e il tempestoso mare Adriatico rimanevano un po' fuori di questa corrente di civiltà. Forse già molto presto vi avevano approdato dei naviganti ionici accanto ai quali ben tosto i Fenici estesero il loro commercio artistico sulle coste italiche, da principio come in Grecia i mercanti di Tiro e di Sidone, più tardi quelli di Cartagine. Così la Sardegna rimase sempre soggetta essenzialmente alle influenze fenicie.

All'incirca coll'VIII secolo cominciò la fiorente e non più interrotta colonizzazione greca delle coste della Magna Grecia (pag. 135 e s.). Noi abbiamo già menzionato nel corso dello sviluppo artistico greco ciò che l'Occidente offre di creazioni puramente

Fig. 715. Trasporto di un caduto in battaglia.
Frammento di una pittura funeraria di Paestum. (Geslin, Gaz. arch.).

greche. Esso ha una parte importante nell'antica architettura dorica (pag. 137 e ss., 164, 185, 207 e s.); della scultura della Sicilia e della Magna Grecia purtroppo abbiamo notizie assai scarse (pag. 157, 209 e ss.); nella pittura occupano un posto notevole prima le colonie calcidesi (pag. 173 e s.), più tardi Taranto con i dintorni e la Lucania (pag. 303 e ss.). Accanto alle opere dei Greci d'Italia meritano la nostra attenzione alcuni prodotti che rispecchiano l'influenza greca in una rielaborazione provinciale. Sono da ricordare tra questi alcune pitture parietali di tombe lucane, specialmente di Paestum. Esse sono tutte trattate alla vecchia maniera su fondo bianco e presentano o una danza funebre o dei guerrieri di ritorno che sono ricevuti da una donna (fig. 714). Le penne sull'elmo e la maglia corta rivelano il costume locale, ma anche in questi Lucani si riconoscono facilmente i modelli greci. Un grande effetto pur con mezzi semplicissimi raggiunge la scena conservata in un frammento di una grande pittura parietale dove un giovane cavaliere afflitto trae fuori dalla battaglia il cadavere di un suo compagno (fig. 715). Crediamo quasi di riscontrarvi la traccia dello spirito polignoteo.

Di maggiore importanza per la diffusione dell'arte greca era la vicina regione al nord, la « Campania felix » dal Vesuvio sino al Liri. Il punto principale era la colonia greca sul mar Tirreno, la calcidese Kyme (Cumae) col suo ricco territorio all'interno. È notevole come prova della potenza di Cuma sino dall'origine che in tutta la costa campana non si presenti alcuna traccia di influenze fenicie. Cuma fu anche nel 474 il teatro della rovina della potenza etrusca per la cooperazione di Ierone di Siracusa. Appare sempre più chiaro che di qui si è distesa su tutta l'Italia centrale un'influenza ionica immediata; alcune opere, che comunemente sono considerate etrusche, sono piuttosto dei lavori ionici (pag. 156, 189 e ss.) che in complesso si possono bene chiamare cumani per quanto si debba forse fare gran parte all'importazione dalle regioni ioniche dell'Asia Minore, e anche Massalia (Marsiglia), l'antica colonia degli Ioni di Focea, possa avervi qualche diritto (cfr. pag. 420). In Cuma fioriva particolarmente l'industria del bronzo: la fabbricazione dei metalli etrusca tanto stimata ricevette di qui i suoi modelli. Forse furono anche i Greci dell'Italia meridionale che trasmisero all'Etruria e alla Campania altri prodotti artistici, ad esempio dei vasi ionici, corinzî ed attici in argilla, il cui stile si riflette dal VI al IV secolo nelle pitture parietali etrusche. Certo possono essere stati anche gli Etruschi ad introdurre direttamente questi vasi in cambio dei loro prodotti in metallo.

Dalla guerra del Peloponneso, durante la quale cessò l'importazione attica così fiorente sino ad allora (pag. 272), anche l'importanza di Cuma diminuì sempre più dinanzi alla penetrazione delle stirpi sannitiche nella pianura campana di cui il punto centrale oramai era divenuta la città interna di Capua. Anche qui come in Paestum le pitture funerarie rivelano le influenze dei modelli greci su un'arte provinciale. Capua e la vicina Cales divennero le intermediarie verso Roma dell'arte campana. Più tardi l'antico porto di Cuma (Puteoli) sul golfo di Baia acquistò nuova importanza come luogo principale di scarico dei prodotti artistici sirî e alessandrini. Così il territorio campano era destinato sopra ogni altro ad indirizzare verso l'Italia centrale e verso Roma le ispirazioni artistiche greche.

Fig. 716. Mura di Norba (Norma) nel territorio dei Volsci.

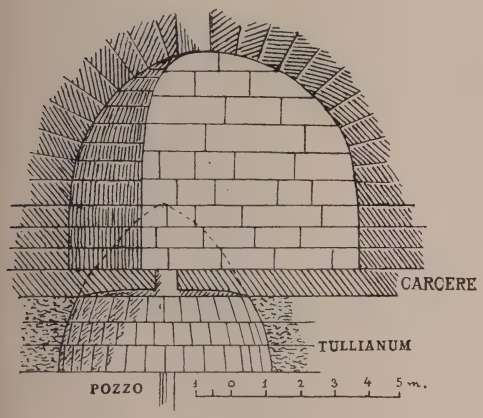
II. — ETRURIA E LAZIO.

Per lo sviluppo artistico si può abbracciare in una trattazione d' insieme tutta l'Italia centrale da Terracina sino al di là dell'Arno, dal mare sino agli Appennini, sebbene in essa esistano grandi differenze per quel che riguarda la popolazione e la storia. Mentre ad esempio nel Lazio e presso le stirpi vicine scarsissimi sono gli avanzi della ceramica greca dipinta è notevole che il popolo degli Etruschi, apparentemente così chiuso e la cui origine si avvolge ancora nell'oscurità, si aprisse tuttavia

Fig. 717. La porta saracinesca in Segni, veduta dall'interno. (Fot. Th. Erhardt).

tanto facilmente alle influenze esterne e si tenesse in contatti così variati con altri popoli. Gli Etruschi conoscevano ed amavano gli oggetti artistici assiri ed egizî importati dai Fenici; essi traevano delle particolari maniere artistiche dagli abitanti dell'Asia Minore, dai Corinzî, dai coloni greci dell'Italia meridionale; ed avevano ugualmente famigliare l'arte attica. A nostro parere è bene non separare l'arte etrusca da quella della restante Italia centrale.

Architettura. — Lo strato più profondo dell'arte dell'Italia centrale, la maniera costruttiva e decorativa più antica, corrisponde quasi completamente ai primi prodotti artistici sul suolo greco ed ha forse le medesime radici. Nelle mura delle città



Sezione.

Pianta.

Fig. 718. « Tulliano » in Roma.

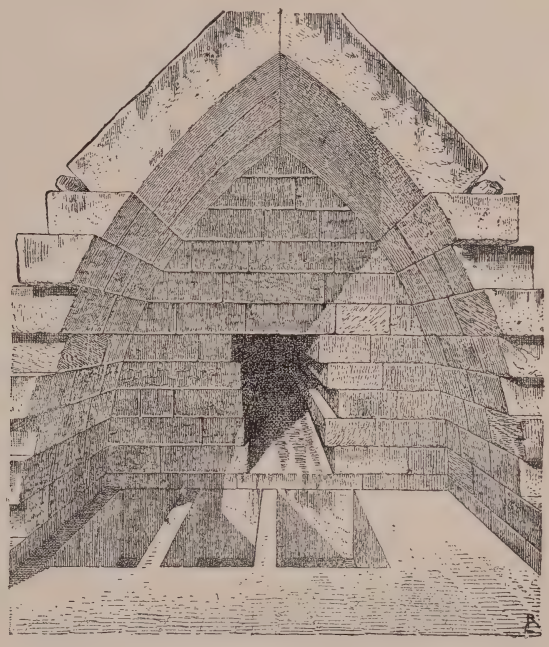


Fig. 719. Serbatoio in Tuscolo. (Canina).

noi ritroviamo il così detto stile ciclopico, la sovrapposizione cioè di grandi blocchi irregolari. Tanto nell'Etruria quanto particolarmente nelle montagne dei Volsci (fig. 716, 717) e degli Ernici le mura delle città con le loro porte offrono modelli così grandiosi dei diversi tipi di costruzione, da quello poligonale a quello squadrato, quali si trovano sul suolo greco. Solo dobbiamo guardarci dal considerare tutte queste mura come antichissime; le mura di Norba per esempio non sono più antiche della colonia romana (491). Costruzioni poligonali e quadrate in alcuni luoghi appaiono contemporaneamente, come del resto erano contemporanee anche nella civiltà egea. La costruzione poligonale tuttavia è limitata al Lazio e all'Etruria meridionale, mentre nell'Etruria settentrionale, non esposta così direttamente alle influenze greche, predomina la stratificazione orizzontale ed anche la costruzione squadrata regolare.

Inoltre, come in Grecia (fig. 207), noi troviamo degli edifici coperti da file di pietra che sporgono gradualmente verso l'alto in modo da formare una specie di

volta. L'esempio più celebre è il serbatoio capitolino in Roma, il così detto «Tulliano », nella sua parte inferiore più antica (fig. 718); il più conosciuto è la fontana ancor oggi aperta sotto le mura dell'acropoli del Tuscolo con i suoi tre lavatoî in pietra (fig. 719). Ma a questo sistema di copertura si aggiunse ben presto come nel « Carcer », sopra il « Tulliano », di età posteriore, la reale copertura a volta in pietra. Noi abbiamo veduto che già gli Egizî dell'Antico Impero (fig. 40), i Babilonesi (fig. 109), gli Assiri (fig. 126) conoscevano il sistema dell'arco incuneato; anche nella regione litoranea più occidentale della Grecia settentrionale, nell'Acarnania, questi archi erano in uso per le porte già dal V secolo (fig. 623), cosicchè gli Etruschi

Fig. 720. Porta Marzia a Perugia.

non sono, come spesso è stato detto, gl'inventori dell'arco incuneato, ma lo hanno soltanto applicato ben presto, sicuramente già nel IV secolo, alle loro porte; ad esempio nella colonia romana di Falerii Novi (S. Maria di Falleri, fondata nel 387), in Volterra e in Perugia (fig. 720). Ma se i Romani in tempi più tardi furono celebri per grandiosi edifici a volta, essi dovevano ciò soltanto in parte ai modelli etruschi ed ellenistici, il più dovevano al loro particolare talento architettonico.

Assai presto in Italia si presenta una regola stabile, basata sul rito per l'orientazione e la disposizione delle abitazioni umane. Essa vigeva già nei villaggi piantati su palafitte della pianura padana (pag. 394), essa determina poi col suo « cardo » (N-S) e col suo « decumanus » (O-E) e col sistema relativo di strade incrociate la pianta delle città e degli accampamenti italici. Questo sistema appare ancor oggi chiaro in un'antica città etrusca presso Marzabotto non lontano da Bologna.

Il medesimo principio determina la pianta del tempio etrusco. Il tempio è la riproduzione terrena di un rettangolo (« templum ») stabilmente delimitato nel cielo e tagliato da due diagonali, dentro il quale venivano compiute le osservazioni tanto importanti per il culto italico dei segni celesti. La pianta del tempio fino a poco tempo fa si ricostruiva soltanto con la descrizione di Vitruvio (fig. 721). Secondo questa il tempio aveva un profondo vestibolo poggiato su colonne assai spazieggiate che serviva a quelle osservazioni (cfr. gli esempî dell' Italia meridionale, fig. 254, 257). La metà interna del tempio era occupata dalla cella, di solito tripartita (una camera mediana più ampia con delle camere laterali più strette, destinate al culto di tre divinità). La soglia della cella mediana costituiva precisamente il centro di tutto l'edificio. La chiusura posteriore si faceva con un muro senza opistodomo aperto; cosicchè il tempio in questo rimaneva all'antico stadio del tempio a « megaron » (pag. 118). Un rialzamento di tutto il tempio (« podium ») con

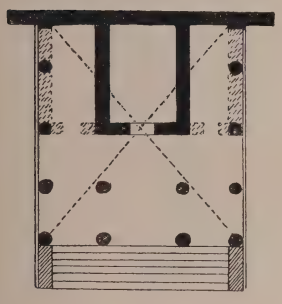


Fig. 721. Tempio etrusco secondo Vitruvio.

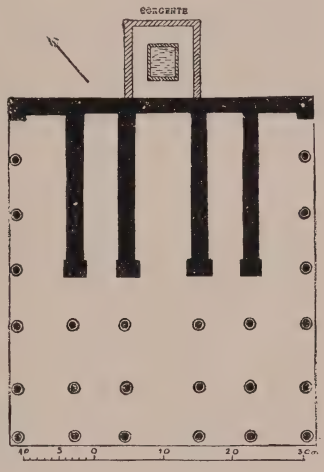


Fig. 722. Tempio di Giunone in Falerii (Civita Castellana).

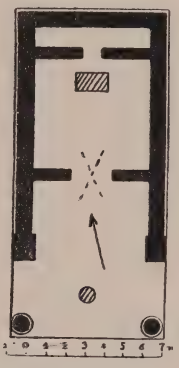


Fig. 723. Tempio in Alatri.

una scala sul davanti non era necessario (Vitruvio non lo ricorda nel tempio italico), ma tuttavia sembra essere stato in uso in Etruria ben presto ed essersi diffuso di là in Roma e nel Lazio. In Marzabotto (pag. 402) bastava come tempio a quel che pare un solo podio con altare. Degli scavi recenti hanno portato alla luce avanzi di templi in più luoghi. La forma più sviluppata con la cella triplice e i colonnati laterali senza podio sembra essere offerta dagli avanzi, del resto assai danneggiati, dell'antico tempio di Iuno Curitis presso Falerii Veteres (Civitacastellana, fig. 722). A questo corrisponde la pianta del tempio capitolino in Roma compiuto nel 509 a. C. e dedicato a Giove, Giunone e Minerva, e della cui alta sostruzione una parte notevole è visibile ancora nel giardino del palazzo Caffarelli; qui come altrove un podio assicurava al tempio una posizione libera ed eminente. Nei templi più piccoli si rinunciava alla forma quasi quadrata, ma si mantenevano il vestibolo libero e la porta come punto centrale (fig. 723). Una stanza particolare per custodia del tesoro esisteva spesso dietro la cella.

Anche nella costruzione e nella membratura si hanno varie differenze dal tempio greco (fig. 724). Il tetto angolare ampiamente sporgente era più inclinato; la trabeazione era in legno, le colonne in conseguenza erano più spazieggiate. La colonna

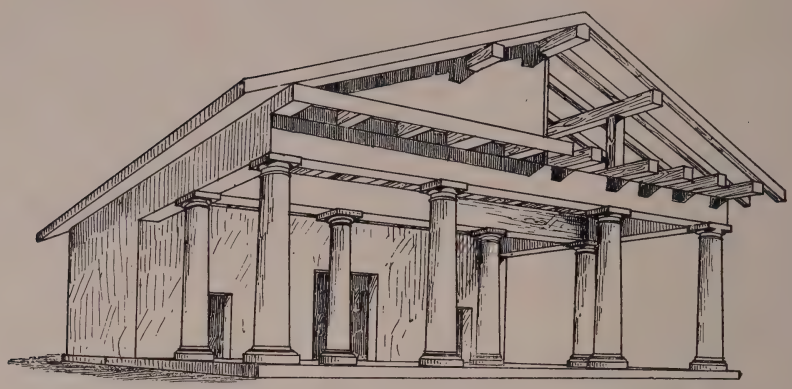


Fig. 724. Il tempio etrusco secondo Vitruvio. (Borrmann e Wiegand).
(Frontone a sinistra completo, a destra con la sola armatura; ogni elemento decorativo è stato tralasciato).

ricorda lo stile dorico, ha perfino conservato qualche elemento del tipo dorico arcaico, ma ha tuttavia una sua impronta particolare: una base panciuta di forma diversa, un fusto liscio, un echino rotondo senza anuli e un plinto pesante (fig. 725). Che questa colonna « tuscanica », certo non bella, anche più tardi nell'arte romana facesse mettere completamente da parte la colonna dorica è una conseguenza tanto della tradizione nazionale, che del resto amava le snelle proporzioni del fusto, quanto dell'imbarbarimento dello stile dorico del tempo. Non si usava il fregio a triglifi; là dove compaiono i triglifi essi sono semplicemente una forma decorativa e di frequente sono provveduti di gocce anche di sopra. La trabeazione in legno era come in Sicilia (pag. 141) riccamente rivestita di lastre dipinte d'argilla; del medesimo materiale erano acroterî e antefisse (fig. 726). Delle urne cinerarie architettoniche ci fanno conoscere il tetto largamente sporgente (fig. 727).

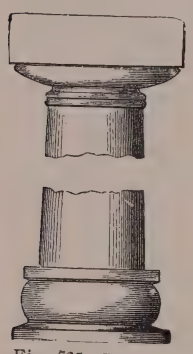


Fig. 725. Colonna di Vulci.

Mentre in Grecia il tempio era nato dalla casa, il tempio italico rappresentava l'immagine di una regione del cielo nella quale dominava la divinità, e non aveva quindi nulla a che fare con l'abitazione umana. La casa italica in origine era una capanna rotonda ricoperta di paglia (pag. 394). Così più tardi in Roma si mostrava la « casa di Romolo » e la « capanna di Faustolo »; la forma ro-

Fig. 726. Antefissa etrusca. (Borrmann).

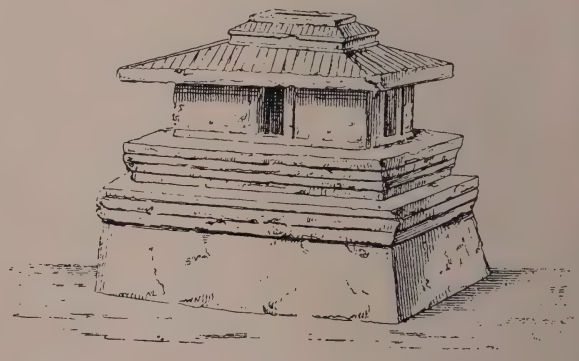


Fig. 727. Urna cineraria in pietra fetida. Da Chiusi. Berlino.

tonda sopravviveva nei templi circolari che erano in uso particolarmente per il culto di Vesta e di Ercole. Ma la casa italica posteriore si è sviluppata dalla casa di campagna (fig. 728). Questa aveva il suo punto centrale nell'atrio col focolare che era circondato da camere e dietro il focolare da alcune stanze più grandi per abitazione. Poichè tutta la casa era coperta da un alto tetto in paglia, quale è imitato da antichissime urne cinerarie (fig. 709, « atrium testudinatum », cioè a forma di testuggine), così essa riceveva luce ed aria soltanto dalla grande porta d'ingresso e da aggiunte laterali accanto al focolare (« alae »). L'illuminazione attraverso le ali persiste alle volte nelle case isolate (fig. 729), perfino quando già era stato aperto un altro ingresso più largo per la luce. Nelle città, là dove le case si addossavano strettamente

Fig. 728. Antica casa italica di campagna.

Fig. 729. Casa in Delo (II-I sec.). (Secondo Convert).

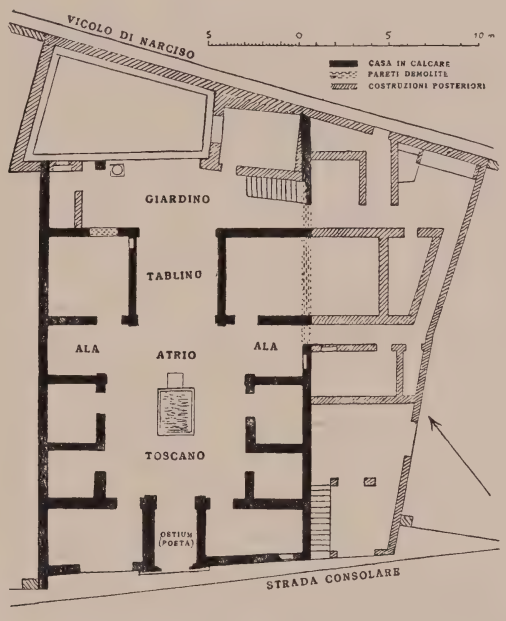


Fig. 730. La Casa del Chirurgo. Pompei. (Parti recenti tratteggiate).

l'una all'altra, il tetto al di sopra dell'atrio era provveduto di un'apertura quadrangolare (« compluvium », cfr. fig. 727) verso la quale esso si inclinava da tutti e quattro i lati. La pioggia si riversava così in un bacino scavato nel pavimento « impluvium ». Questo atrio etrusco (« atrium tuscanicum ») era senza sostegni (fig. 730): due travi lunghe e legate da traverse (« interpensiva ») sostenevano il tetto (cfr. fig. 771). Questa maniera di provvedere l'atrio di luce e d'aria dal di sopra divenne così comune che fu applicata anche alle case isolate sebbene lì la pioggia potesse essere guidata verso l'esterno (« atrium displuviatum », cfr. fig. 731). Il focolare sparì presto dall'atrio e la stanza posta al di dietro si aprì su di esso e divenne la più nobile dell'abitazione (« tablinum »). Questa forma semplice fu conservata dalla casa italica fino a che verso il II secolo subì una trasformazione e un ampliamento per l'influenza greca (pag. 427 e s.).

Accanto alle dimore dei vivi sono da esaminare le dimore dei morti. Ricordiamo

le necropoli di Corneto (Tarquinii), Cervetri (Caere), Vulci, Chiusi (Clusium), Castel d'Asso, Orvieto (antica Volsinii, distrutta nel 265 a. C.). Spesso la necropoli è collocata su un altipiano separato accanto alla città. La costruzione superiore delle tombe, per la maggior parte distrutta, ha per lo più l'antica forma rotonda d'una collinetta (« tumulus ») e ricorda le tombe a tumulo in uso nell'Asia Minore (pag. 75 e s.) e nella Grecia dei tempi eroici; l'esemplare più celebre è offerto dalla così detta Cucumella presso Vulci. Ma erano in uso anche delle costruzioni superiori in pietra di differente forma. Tuttavia queste forme sono relativamente tarde. Più antiche sono le tombe a pozzo destinate a cadaveri cremati, alle quali seguirono, presso a poco nel VII secolo, le « tombe a fossa » che erano particolarmente usate nell'Etruria. Accanto ad esse circa verso il 600 compaiono le « tombe a camera »

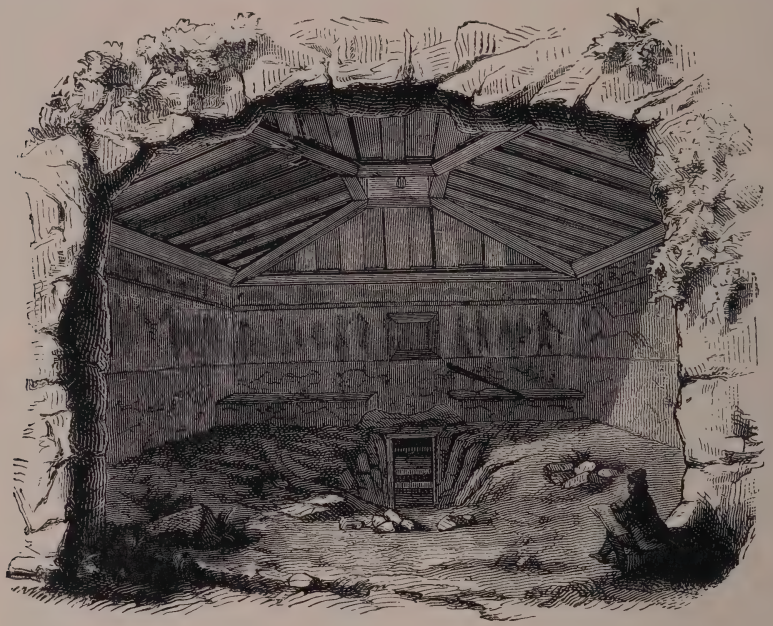


Fig. 731. Camera funeraria in Corneto a forma di « atrium displuviatum ».

scavate nella roccia, che alle volte sono ornate di facciate decorate. Le camere quadrate, di rado circolari, o sono coperte all'antica maniera da file di pietra sporgenti (cfr. fig. 719) o presentano un soffitto del tipo dell'atrio, talvolta senza sostegni, talvolta sorretto da pilastri; esso si eleva per lo più obliquamente e spesso è scompartito da una specie di travatura (fig. 731). I cadaveri giacevano distesi su banchi o su « klinai », più tardi anche in alcove; accanto ad essi era deposta la suppellettile, armi, utensili in bronzo, vasi in argilla. Erano in uso anche dei sarcofagi in forma di « kline » (pag. 415). Più tardi quando la cremazione diviene d'uso generale compaiono le piccole urne che sono delle cassette cubiche adorne di rilievi (pag. 418). Particolarmente interessanti sono le camere funerarie per le pitture parietali che contengono.

Pittura parietale etrusca. — In nessun luogo noi possiamo seguire il corso dell'antica pittura in una serie così coordinata di monumenti come nelle tombe dell'Etruria meridionale, che era così accessibile alle influenze greche: Agylla-Caere e il suo porto Pyrgoi ebbero qui gran parte. Accanto all'influenza ben chiara e

durevole dei modelli greci appare anche una maniera etrusca che tende al realismo. Uno stile il quale riveste di colori convenzionali la pura rappresentazione della vita deve pure in qualche cosa battere la propria via, fino a che lo spirito greco non prende anche qui un assoluto sopravvento.

Un primo gruppo, che appartiene presso a poco al VI secolo, rivela l'influenza di modelli greci arcaici, principalmente ionici; accanto agli animali fantastici appaiono soggetti mitologici per lo più travestiti in un aspetto particolare. Alle pitture parietali più antiche della grotta Campana in Veii (all'incirca verso il 600 a. C.) che uniscono un rozzo disegno a colori stridenti (fig. 732) seguono le tombe della vicina

Fig. 732. Pittura parietale della tomba Campana in Veii. (Micali).

Fig. 735. Testa di un cantante. Pittura parietale nella tomba del Citaredo presso Corneto. (Martha).

Fig. 733. Filottete presso l'altare e il serpente (?). Lastra in argilla dipinta da Cervetri. Louvre. (Mus. Napoléon III).

Fig. 734. Banchetto di famiglia. Parte di una pittura parietale, nella tomba dei Vasi dipinti presso Corneto. (Mon. dell'Inst.).

Cervetri (Caere) le cui pitture erano fatte alla maniera arcaica su lastre d'argilla (fig. 284 e ss.) e riparate in tal modo dall'umidità. I colori sono i soliti, le forme sono pesanti, i soggetti rivelano alle volte un'errata interpretazione dei modelli greci (fig. 733). La più recente di questo gruppo è la tomba dei Tori in Corneto (Tarquinii) con una rappresentazione del mito di Troilo.

In Corneto noi troviamo poscia il secondo gruppo alquanto più recente (V secolo) ed esteso di pitture parietali, già differenti in questo che riproducono in generale scene della vita giornaliera (banchetti, danze, giuochi, lotte, cacce, pesche, esposizione del defunto) con colori convenzionali e in uno stile arcaico alle volte impregnato di un verismo veramente toscano (fig. 734). Dei corpi robusti e qua e là anche le brutalità dei costumi gladiatorî etruschi ci si presentano nella tomba detta degli Auguri.

Il terzo gruppo che appare in Corneto e nella città interna di Chiusi per i suoi rapporti con i diversi gradi di sviluppo della pittura vascolare a figure rosse (pag.

Fig. 736. Danza. Pittura parietale nella tomba Marzi presso Corneto. (Mon. dell'Inst.).

Fig. 737. Danza, tavola con vasi, caccia. Pittura parietale della tomba Querciola presso Corneto. (Mon. dell'Inst.).

Fig. 738. Gare di lotta e spettatori. Dalla tomba delle Bighe presso Corneto. (Stackelberg).

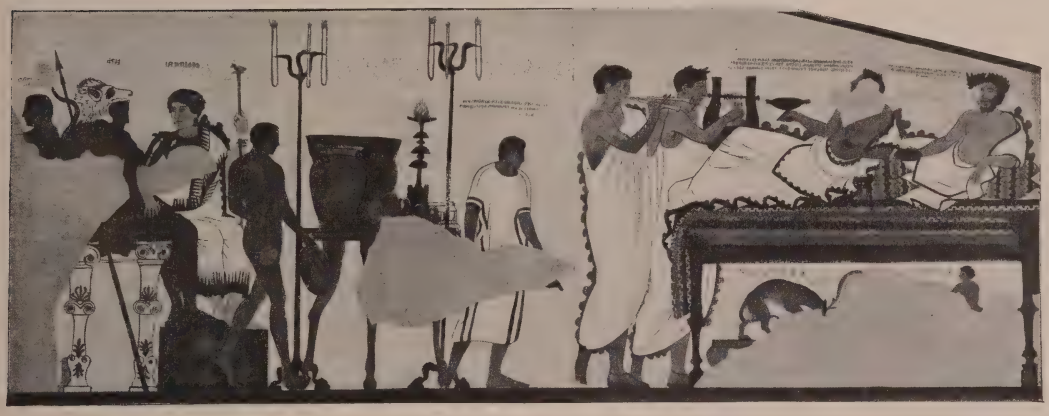


Fig. 739. Gruppo di Ade e antenati banchettanti. Dalla tomba Golini presso Orvieto. (Conestabile).

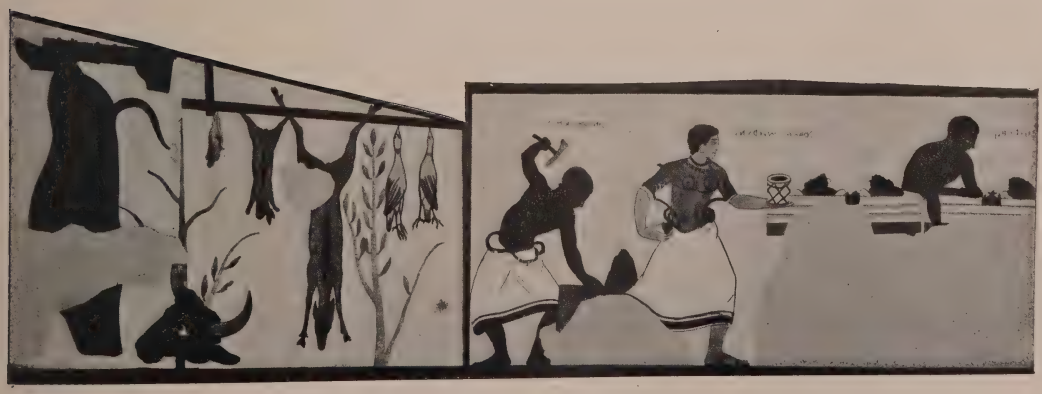


Fig. 740. Dispensa e preparativi per la cucina. Dalla medesima tomba. (Conestabile).

186 e ss., 221) sembra appartenere essenzialmente al V secolo. I soggetti sono in generale i medesimi, i colori sono ugualmente ancora convenzionali (ad esempio dei cavalli azzurri), ma l'espressione specialmente nei visi è più viva (fig. 735) e lo stile segna il passaggio da una certa solennità rigida (fig. 736, 737) alla libertà di un'arte sviluppata (fig. 738).

Il quarto gruppo sta sotto l'influenza dello stile pittorico greco sorto al tempo della guerra del Peloponneso e potrà perciò discendere al IV secolo. Il disegno è divenuto del tutto libero; e mentre i vestiti sono trattati ancora a contorno, nei corpi nudi maschili si tenta una leggiera modellatura (cfr. pag. 249, 272). Nei soggetti è avvenuta una grande trasformazione: l'elemento mitico ricaccia indietro sempre più le primitive rappresentazioni della cerchia della vita giornaliera. Anche là dove il banchetto costituisce ancora il punto centrale, esso è trasportato nelle regioni caliginose dell'Erebo: il morto s'avvia colà per prender posto alla tavola degli antenati alla quale presiedono Hades e Persephone (fig. 739), mentre a parte sono rappresentati cucina e servitori dell'Averno (fig. 740, tomba Golini in Orvieto). Una tomba in Corneto rievoca sulle pareti tutte le ombre del mondo infernale con i soliti malvagi del mito greco, e tra di esse anche la figura spaventosa del Charun etrusco (fig. 745) e del suo compagno Tuchulcha (fig. 741), come pure la scena grottesca dell'accecamento di Polifemo. Infine la tomba François in Vulci non ci trasporta proprio nell'Ade, ma è ricca di

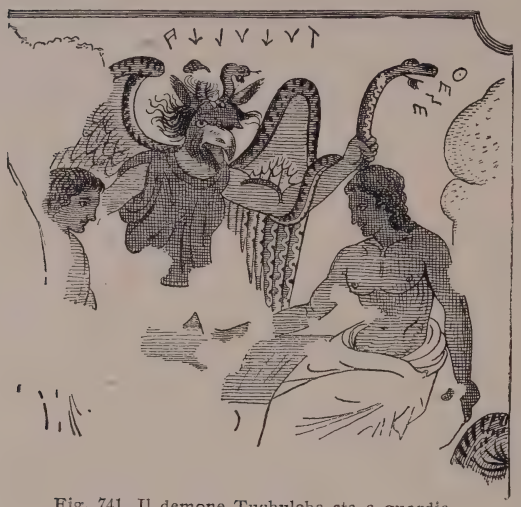


Fig. 741. Il demone Tuchulcha sta a guardia di Teseo e Piritoo nell'Averno. Dalla tomba dell'Orco presso Corneto. (Martha).

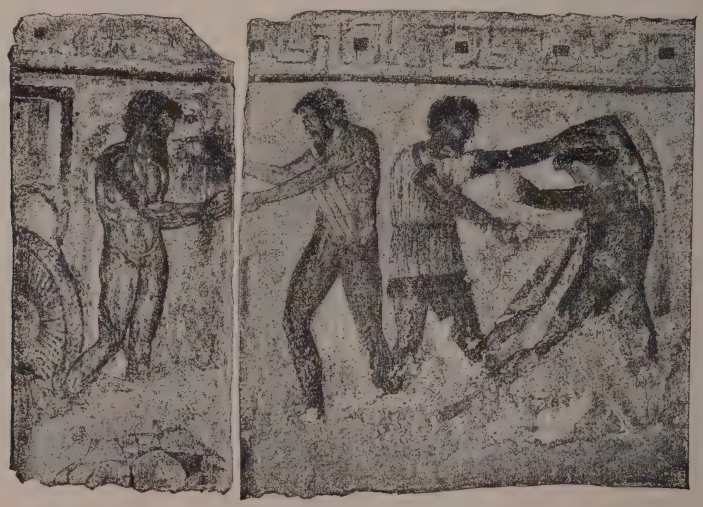


Fig. 742. Mastarna (Servio Tullio) libera dalla prigione Celio Vibenna. Dalla tomba François presso Vulci. (Arch. Jahrb. secondo Garrucci).

Fig. 743. Achille uccide i prigionieri troiani in onore di Patroclo. Dalla tomba François presso Vulci. (Garrucci).

scene di orrori che il pittore con notevole e severo parallelismo toglie in parte dal mito greco (fig. 743) e in parte dalla tradizione etrusca (fig. 742). Per effetto pittorico queste scene parietali sono superate di gran lunga dall'Amazonomachia eseguita a tempera in un sarcofago d'alabastro di Corneto che è presso a poco contemporaneo (fig. 744). Un'ultima eco di tutta questa pittura parietale è costituita da alcuni scarsi esempî di Corneto.

La pittura parietale etrusca descritta è, per lo stile e in gran parte anche per i

Fig. 744. Amazonomachia. Da un sarcofago in alabastro proveniente da Corneto. Firenze. (Journ. of Hell. Stud.).

soggetti, dipendente interamente dalla pittura greca di cui segue le vicissitudini. Nel Lazio mancano affatto esempî di essa come della ceramica greca dipinta. Nell'Etruria invece noi c'imbattiamo in un numero non piccolo di vasi dipinti sui quali gli Etruschi hanno tentato di riprodurre alla loro maniera i modelli greci (fig. 745).

Fig. 745. Aivas (Achille? cfr. fig. 743) uccide un prigioniero; accanto Charu. Pittura vascolare etrusca da Vulci. (Mon. dell'Inst.).

Incisioni su metallo. — Come opere dell'arte disegnativa sono vicinissime alle pitture le incisioni su metallo. Adornare le superficie lisce di un utensile in bronzo con disegni graffiti era un'arte ben nota ai Greci ed esercitata da tempo antico su armi, su dischi, su specchi, su vasi. Questa tecnica fu anche accolta nell'Italia centrale ed applicata particolarmente alla decorazione degli specchi in bronzo e delle ciste rotonde destinate ad oggetti di acconciatura. La fabbricazione di questi oggetti in bronzo si estendeva su tutta l'Etruria meridionale fino ad Orvieto e a Chiusi e dall'altra parte sul Lazio dove Palestrina (Praeneste) è rinomata in modo particolare; ma l'opera più bella, la così detta cista Ficoroni (fig. 746), appartenente all'incirca al III secolo, menziona come luogo d'origine Roma. Essa è adorna di scene tratte dal mito degli Argonauti con uno stile vigoroso e pieno di sentimento, una delle opere più caratteristiche di composizione e disegno greco con esecuzione italica. Novius Plautius, che sulla lastra sostenente il gruppo fuso del coperchio, opera puramente etrusca, si nomina come autore (med Romai fecid), o è il padrone della fabbrica residente in Roma e forse prenestino oppure è l'autore (originario della Campania?) della cista, che probabilmente era alquanto più antica e che poscia secondo il gusto dell' Italia centrale fu sfigurata con l'aggiunta dei piedi e del gruppo del coperchio, opere dozzinali. Mentre le ciste a quel che pare erano preparate soltanto nel Lazio e corrispondevano ad una moda passeggiera del III secolo, gli specchi con i disegni graffiti sono stati in uso per lungo tempo; essi discendono dal periodo dell' ultimo arcaismo sino al dominio romano (all' incirca V-II secolo). Delle iscrizioni etrusche e latine si ritrovano egualmente sugli specchi: che anche dei Greci vi abbiano lavorato lo mostra l'iscrizione artistica di un Vibius Philippus su

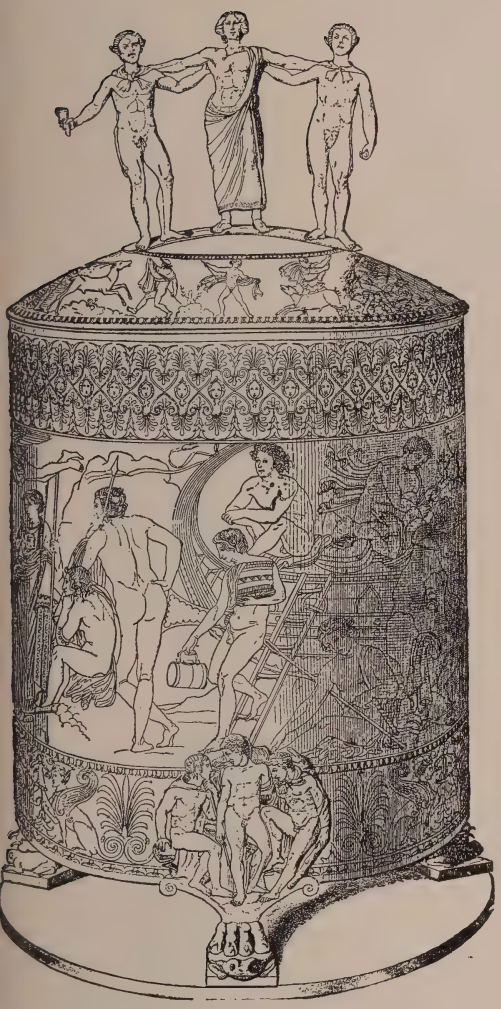


Fig. 746. Cista Ficoroni da Preneste (cfr. fig. 486). Roma. (Martha).

Fig. 747. Guarigione di Telefo per mezzo della ruggine della lancia di Achille. Specchio etrusco. Berlino. (Gerhard).

Fig. 748. Menelao minaccia Elena. Specchio etrusco. Berlino. (Martha).

Fig. 749. I Sette dinanzi a Tebe. Gemma etrusca. Berlino. (Martha).

uno specchio di poco valore. Accanto a prodotti di grande bellezza (fig. 747) o di effetto assai ricco (fig. 748) vi è una quantità di materiale scadente, di scarabocchi senza arte. Frequenti malintesi mostrano qui, come nelle pitture parietali e nei vasi, che i lavoranti non comprendevano sempre il significato dei loro modelli greci. Se gli specchi erano destinati soltanto all'uso locale, la svariata suppellettile in bronzo delle fabbriche etrusche, regolata soprattutto da modelli ionici (cfr. pag. 156), godeva di gran fama. Un'opera magistrale è un carro, trovato presso Monteleone di Spoleto, adorno di ricchi rilievi. Questi prodotti in metallo trovavano largo smercio così verso Atene come al di là delle Alpi; tripodi, candelabri, bacili, armi, erano un articolo favorito nel commercio coi popoli settentrionali. In Etruria si fabbricavano anche oreficerie e utensili in oro e in argento.

Dobbiamo qui ricordare anche un'abilità speciale degli Etruschi nell'incisione delle pietre. La forma esterna è per lo più quella egizia dello scarabeo che era divenuta famigliare agli Etruschi per le gemme egittizzanti di fabbrica fenicia. Essi presero ad imitare per le scene da incidere nella parte inferiore liscia dello scarabeo

a b c

Fig. 750. Vasi di bucchero.

soprattutto i modelli greci, ai quali si riavvicinano abbastanza nei migliori esemplari, mentre la gran massa è d'arte misera. Delle iscrizioni etrusche spesso annunciano i nomi degli eroi rappresentati (fig. 749).

Plastica e scultura etrusca. — Gli Etruschi godevano una gran fama oltre che per i prodotti toreutici anche per quelli in argilla. Il più antico prodotto di questa tecnica sono i vasi di « bucchero », cioè di argilla affumicata (cfr. pag. 395). La più antica maniera è rozza. Seguono delle imitazioni del vasellame ionico in metallo con rilievi stampati (fig. 750 a), poscia prevalgono delle forme pesanti (b), che alla fine cedono il posto a modelli più delicati (c). Questa suppellettile sembra essere stata fabbricata principalmente in Chiusi fino a che fu sostituita da altri prodotti ceramici più raffinati. Delle grandi statue in argilla, la cui cottura richiedeva una particolare abilità tecnica, adornavano i templi e i loro frontoni, ad esempio anche quelli del tempio capitolino in Roma, opera di Vulca di Veii. Degli esemplari eccellenti di questa tecnica si hanno in alcuni sarcofagi in argilla. A un gruppo antico da porsi verso il 500 a. C. appartengono alcuni grandi sarcofagi dipinti di Cervetri. L'uno al Louvre (fig. 751) mostra la coppia defunta sulla « kline » ed è di uno stile severo, di mo-

Fig. 751. Sarcofago policromo in terracotta da Cervetri. Louvre. (Mus. Napoléon III).

Fig. 752. Sarcofago policromo in terracotta da Cervetri. Mus. Brit. (Newton).

dellatura non cattiva nei tronchi ma senza alcun senso per le proporzioni e per la coordinazione naturale delle membra. Un altro (fig. 752) è conservato nel Museo Britannico: il forte realismo delle due figure, ancor più accentuato dai colori, costituisce un particolare contrasto con i rilievi assai stilizzati che adornano la « kline ». Si dubita della sua genuinità, ma forse si ha da riconoscervi solo qualche ritocco e neanche in parti essenziali. I medesimi errori di proporzione riappaiono sui sarcofagi in argilla di Chiusi, più recenti di due o tre secoli, ma che nelle forme e nei colori portano l'impronta del gusto ellenistico. Al periodo tardo appartengono anche i frontoni in argilla di Luni nel Museo Etrusco in Firenze che presentano il mito dei Niobidi e che sono di uno stile libero e ricco d'effetti.

I rilievi di uno dei sarcofagi di Cervetri (fig. 752) sono stilisticamente affini a

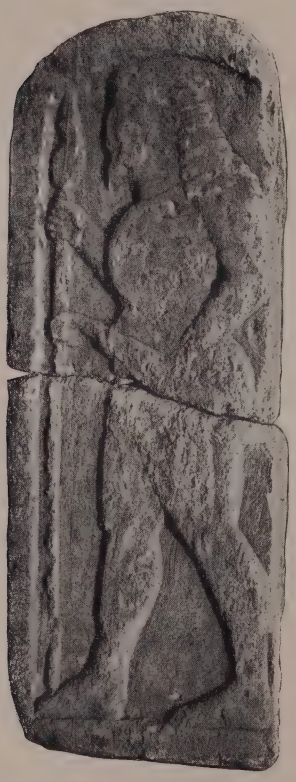


Fig. 753. Guerriero con lancia e spada. Stele funeraria da Volterra. Volterra.

Fig. 754. Giovane con lancia e ascia. Stele funeraria da Fiesole. Firenze.

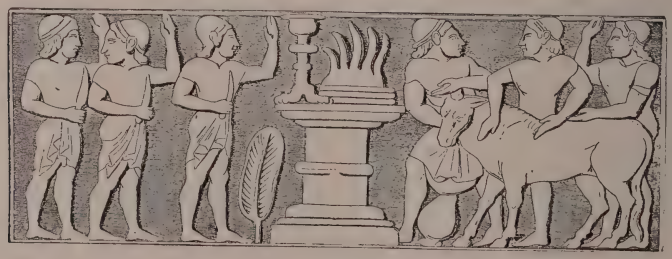


Fig. 755. Scena di sacrificio, rilievo da Chiusi. Pietra fetida. (Mon. dell'Inst.).

dei rilievi in pietra assai numerosi, proprî dell'Etruria settentrionale e centrale e che possono appartenere presso a poco al V secolo. Le stele funerarie di Volterra (fig. 753), di Fiesole (fig. 754), di Orvieto, dal rilievo piatto e dalle forme pesanti, si avvicinano ai rilievi in bronzo ionici di Perugia (fig. 293). Delle influenze ioniche ritornano anche in Chiusi in un gruppo alquanto più recente di bassorilievi sepolcrali lavorati su basi o su blocchi rotondi e squadrati di un calcare locale (pietra fetida). Questi rilievi con maggior o minor rigidezza sono tutti di un arcaismo di tinta locale; per i soggetti sono affini alle pitture parietali contemporanee (pag. 407 e s.), giacchè abbracciano essenzialmente tutta la cerchia della vita giornaliera, pubblica e religiosa (fig. 755). Del resto al lato di questi rilievi sono da porsi alcune figure sedute di Chiusi che nelle loro proporzioni pesanti ricordano le statue milesie.

La potenza degli Etruschi si estendeva anche al di là dell'Appennino nella pianura padana. Una delle sedi principali del loro dominio colà fu Bologna (Felsina) dove la civiltà etrusca sopraffece i primitivi elementi indigeni (pag. 395 e ss.). Il prodotto più caratteristico sono di nuovo le stele funerarie in pietra con rilievo assai basso, che dai primi rozzi tentativi vanno sino alle imitazioni di scene dello stile vascolare a figure rosse, ma si preoccupano sempre assai più dell'impressione generale che di un'esecuzione raffinata dei particolari. Cocchi, commiati, lotte sono anche qui i soggetti favoriti, tuttavia vi si uniscono spesso anche degli esseri demoniaci (fig. 756). Verso il 400, allorchè i Celti dalla Gallia si spinsero nella pianura del Po, questi avamposti etruschi andarono distrutti: un secolo più tardi l'Etruria stessa veniva assoggettata dai Romani.

A questo periodo tardo etrusco, al III e soprattutto al II secolo, appartengono

Fig. 756. Stele da Bologna. (Zannoni).

Fig. 757. Atteone lacerato dai suoi cani. Urna policroma in alabastro, da Volterra.

oltre ad alcuni graffiti (pag. 412) e ad alcune figure in argilla (pag. 414) le così dette urne, cioè delle piccole casse cinerarie che erano anch'esse in uso soltanto nell'Etruria settentrionale e centrale e non nell'Etruria meridionale latinizzatasi assai presto. Esse sono differenti per materiale, forma, stile artistico a seconda della provenienza, ma concordano in ciò che le figure distese dei coperchi per la minore lunghezza dell'urna si sono trasformate ormai negli « Etruschi obesi » della tradizione romana, dai corpi corti e dalle teste grosse. In Perugia il rozzo travertino trae ad un'esecuzione più sommaria, in Chiusi il rilievo poco sporgente ricorda l'antico stile locale (pag. 416 e s.), in Volterra il tenero alabastro permette un rilievo più sporgente con effetti coloristici maggiori. Accanto alle rappresentazioni della vita giornaliera prevalgono qui, come nella pittura tarda, le scene mitologiche tratte con maggior o minor numero di arbitrî e di malintesi da modelli greci: esse preannunziano i rilievi dei sarcofagi romani (fig. 757). A queste urne è da aggiungere qualche grande sarcofago in alabastro di Vulci i cui bassorilievi nel coperchio presentano eccezionalmente la coppia in tenero abbraccio.

Fig. 758. Statua in bronzo di Aules Metelis (« L'Arringatore »). Dal lago Trasimeno. Firenze.

Finalmente dell'epoca tarda sono conservate anche alcune figure etrusche in bronzo, così ad esempio un fanciulletto con un'oca da Cortona, che si ricollega alle figure ellenistiche di genere, e la statua grande al vero, trovata presso il lago Trasimeno, di Aulus Metilius nell'atteggiamento dell'oratore (fig. 758), la quale già appartiene al periodo della dominazione romana. I tratti del viso offrono la precisa concezione realistica che è propria dei ritratti etruschi, ma anche qui, come in generale in quest'arte, è stato dato il maggior peso alla riproduzione fedele dei particolari, mentre manca il senso per il tutto organico.

III. — IL PERIODO DELLA REPUBBLICA ROMANA (510-30).

Noi conosciamo assai scarsamente le condizioni artistiche di Roma repubblicana. La perdita della maggior parte della storia di Livio si fa qui sentire grandemente, e se le notizie letterarie sono scarse e non coordinate le opere d'arte ancora conservate

sono come dei ruderi solitarî sul campo della rovina. Perciò noi possiamo indicare soltanto alcuni fenomeni quali ci ha fatto conoscere il caso.

Dalla cacciata dei re sino all'assoggettamento della Campania (510-338). — Roma dal tempo dei re si trovava per l'architettura sotto l'influenza degli Etruschi, dai quali i Romani avevano tratto molto anche per le loro concezioni religiose e per i loro riti. Così non è soltanto etrusca la tecnica architettonica — l'antico Tulliano (fig. 718) e l'emissario del lago Albano (dopo il 400) con le loro false volte hanno numerosi compagni nell'Etruria — ma le piante dei templi quasi quadrate col muro chiuso posteriormente e il grande vestibolo costituivano la regola anche in Roma. Il tempio capitolino del 509 col suo alto podio (pag. 403) segnò l'inizio per la costruzione di una serie di templi della città (ad esempio di Apollo nel Campo Marzio, 431) ed influì anche sul Lazio. Questo tempio « tuscanico » si mantenne in Roma sino alla fine del III secolo ; il tempio di Spes sul Foro Olitorio fu dedicato nel 212. Certamente molto di ciò che è stato spesso considerato come antico ed

Fig. 759. Sfilata di carri. Rilievo dipinto in argilla, dall'Esquilino. Roma, Museo delle Terme.

etrusco è più recente. Delle così dette mura serviane alcune parti sembrano certamente essere molto antiche, ma il complesso appartiene ad un'epoca posteriore. La Cloaca massima, che originariamente era coperta di lastre, sembra aver ricevuto la sua volta a doppio arco incuneato soltanto al principio del periodo imperiale.

Anche per l'arte figurata molto derivava dall'Etruria. Le antichissime statue in argilla del tempio capitolino erano opera di Vulca di Veii (pag. 414). Inoltre l'espugnazione di città etrusche come Veii (396) dette occasione al trasporto di simulacri di divinità etrusche in Roma: dopo la presa dell'antica Volsinii (Orvieto, 265) sarebbero state portate a Roma non meno di 2.000 statue in bronzo.

Altre influenze vennero dal sud, da parte greca. In Conca, non lontano dall'antica Anzio, è venuto alla luce un tempio che è da porsi all'incirca verso il 500 e tuttavia per la sua pianta allungata, circondata d'ogni lato da gradini, rivela chiaramente l'influenza greca. Si penserà soprattutto a Cuma (pag. 399). Da Cuma sarebbero venuti i libri sibillini; di là i Latini avevano ricevuto direttamente la loro scrittura; i Cumani prestarono aiuto ai Latini nel 508 nella lotta decisiva contro gli Etruschi presso Aricia, e presso Cuma la potenza marittima etrusca nel 474 ricevette il colpo decisivo. Cuma può aver anche procurato al Campidoglio le statue dei gemelli con la lupa (fig. 345), se realmente il gruppo fu collocato dopo la cacciata dei re. Il simulacro

di Diana nel tempio della confederazione latina sull'Aventino, il più antico simulacro religioso di Roma, era invece la copia di una statua di Massalia (Marsiglia), colonia focese. La eolica Elea (Velia) importò in Roma già al principio della Repubblica il suo culto di Demetra e di Dioniso (Ceres, Liber e Libera) ai quali fu innalzato nel 496 un tempio nel Circo. Qui tutto era greco, culto, lingua, le statue in argilla dei frontoni, i quadri o per meglio dire i rilievi in argilla dipinti della cella, opera di due artisti greci Damophilos e Gorgasos: le statue stesse degli dèi erano in bronzo. Dei rilievi in argilla dipinti trovati sull'Esquilino e nella città della confederazione latina Velitrae (Velletri) offrono esempî di tale produzione artistica (fig. 759).

Dei due primi secoli poco altro è conosciuto; solo si sa che già dal V secolo (L. Minucius, 439) s'introdusse in Roma il costume, che si andava allora sempre più diffondendo in Grecia, di innalzare statue onorarie in bronzo. Esse erano spesso erette su colonne, un sistema che già dal VI secolo era in uso in Grecia (pag. 178) e più tardi divenne comune, ad esempio in Alessandria e Pergamo. Alle statue in piedi

Fig. 760. Moneta colla colonna rostrata. (Head).

Fig. 761. La lupa con i gemelli. Moneta di zecca capuana dell'antico tipo. (Romano, 338-318).

Fig. 762. Minerva e i Dioscuri. Moneta di zecca capuana di tipo più recente. (Roma, 318-268). (Head).

Fig. 763. Moneta di Cale (Head).

si aggiunsero col tempo le statue equestri (per la prima volta, 338, per Menio e Camillo). Il più celebre esemplare di tali statue onorarie, sebbene già al di là del nostro periodo, era quello di Duilio posto su una colonna ornata di rostri navali, « columna rostrata » (fig. 760), che celebrava la prima vittoria navale romana (260). Roma condivise con tutto il mondo greco la passione per i ritratti, ma questa trovò un particolare nutrimento in quella capacità di cogliere e riprodurre con precisione i tratti individuali, che fu propria dei Romani e degli Etruschi.

Questo talento si dispiegava soprattutto nelle immagini in cera degli antenati delle nobili famiglie, là dove appunto si richiedeva la maggiore fedeltà. Il costume era più antico dell'invenzione di Lysistratos di trarre forme in gesso dal vivo e di preparare così delle maschere in gesso (pag. 317). Ai ritratti reali si aggiunsero più tardi, come in Grecia (pag. 374), anche ritratti idealmente ricostruiti. Così nel III secolo il Campidoglio si riempiva a poco a poco con le statue dei re e di altre figure della leggenda e della storia romana. Tra di esse si può anche contare la lupa in bronzo con i due gemelli che nel 296 dedicarono nel Foro due Ogulnii. Era forse il tipo più diffuso e più celebre, nel quale la lupa a differenza del gruppo più antico (fig. 345) rivolgeva la testa verso i suoi lattanti (fig. 761).

Dall'assoggettamento della Campania fino alla guerra annibalica (338-201). — Nella seconda metà del IV secolo Roma entrò in nuovi rapporti con la Campania, la cui città principale del tempo, Capua, dal 338 godeva della cittadinanza romana; nelle vicinanze nel 334 fu fondata la colonia militare di Cales (pag. 399). Mentre Roma aveva finora adoperato per moneta dei pezzi di bronzo (« aes rude ») o aveva preparato per mezzo di modelli greci la sua pesante moneta rotonda fusa o impressa (« aes grave »), Capua per molte generazioni fino al 268 fu il luogo di coniazione delle monete romane d'argento (fig. 761 e ss.). Cale, che aveva un bel conio greco (fig. 763), era insieme alla restante Campania anche la patria di una varia e fine ceramica, in parte con nomi di figuli latini. Se l'autore della cista Ficoroni (fig. 746) proveniva dalla Campania (pag. 412), vi sarebbe così anche un legame per l'arte dell'incisione in bronzo (graffiti) coltivata nel Lazio. All'Italia meridionale sembra inoltre richiamare la forma ad altare del sarcofago in peperino che apparteneva a L. Cornelio Scipione, censore nel 290 (fig. 764). Con l'assoggettamento completo dell'Italia

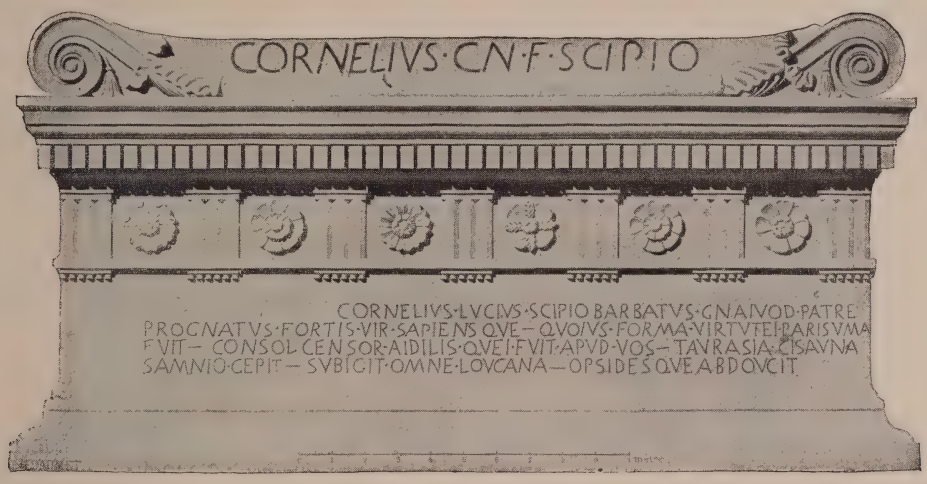


Fig. 764. Sarcofago di L. Cornelio Scipione Barbato. Vaticano. (Daumet).

meridionale dopo la guerra contro Pirro (272) la nuova capitale esercitò una grande forza d'attrazione tanto per l'arte quanto per la poesia dell'Italia meridionale. Essa ricevette di là varie ispirazioni fino a che alla sua volta esercitò in appresso un'influenza su questi paesi.

La più pratica di tutte le arti, l'architettura, s'addiceva di più allo spirito romano. Dal periodo di operosità efficace del censore Appio Claudio (312) strade provinciali (via Appia), ponti, acquedotti (la sotterranea « Aqua Appia ») erano gl'incarichi che più frequentemente ricevevano ingegneri e architetti. Un completo mutamento avvenne nella costruzione dei templi, forse sotto l'influenza della Magna Grecia e propriamente della Campania. La pianta quadrata etrusca cedè il posto a quella rettangolare greca (cfr. fig. 723), soltanto la parete di fondo chiusa rimase come termine per la cella e per i due atrî laterali, come anche fu mantenuto l'ampio vestibolo italico che era richiesto dal culto. Si conservò per lo più anche il « podium », coronato ora da un « kymation » lesbico (fig. 228 c). L'intercolumnio largo che derivava dall'antica costruzione in legno cedè il campo all'intercolumnio stretto greco. Sebbene nella città principale nulla di tal genere si sia conservato (ad esempio nulla esiste più del tempio

di Esculapio d'Epidauro che fu stabilito nel 291 sull'Isola Tiberina), tuttavia molti avanzi di templi nel Lazio, che dalla dissoluzione della confederazione latina e dall'assoggettamento dei Volsci (verso il 338) stava completamente sotto l'influenza romana, testimoniano di queste importanti modificazioni.

Oltre che dell'architettura noi abbiamo per il III secolo anche qualche scarsa notizia intorno alla pittura. A capo di essa sta, al principio di quel periodo, un nobile, Fabius Pictor. Disegno preciso, colori gradevoli, mancanza di accessorî ingombranti venivano lodati in lui, ciò che fa indurne una dipendenza dalla scuola greca. Delle battaglie, come spesso nella pittura greca (pag. 277, 324), e dei trionfi erano i temi prediletti; alle volte venivano eternati degli avvenimenti guerreschi occasionali così frequenti durante la guerra annibalica (cfr. fig. 765): ad esempio i liberti e i volontarî in orgia per le vie di Benevento liberata (214), oppure uno scontro con fanti armati di lancia montati in groppa vicino ai cavalieri, quale era accaduto nel 211 dinanzi a Capua. Dei grandi quadri a maniera di velarî solevano adornare la via trionfale. Un'applicazione pratica la pittura la trovò in una specie di composizione, mezzo quadro e mezzo carta topografica, che era fatta con prospettiva a volo di uccello, ed era adorna di figure, specialmente per scene di guerra. Solo di rado vengono menzionati anche dei quadri mitologici. Ma in complesso dalle notizie isolate e dagli avanzi dispersi noi abbiamo l'impressione che Roma nel III secolo si andasse gradualmente ellenizzando; di un'influenza dell'Etruria ormai del tutto paralizzata non possiamo più parlare.

Fig. 765. Scene di guerra: M. Fannio e Q. Fabio. Pittura parietale dall'Esquilino. II secolo. (Girard).

Dalla guerra annibalica a Silla (200-80). — Col III secolo il processo di ellenizzazione si affretta. Ciò appare assai chiaramente nel campo dell'architettura. Già durante la guerra annibalica noi notiamo qui un mutamento che deve essere riportato alle influenze greco-orientali. Roma si trovava allora in rapporti di amicizia tanto con Pergamo quanto con Rodi. Nell'Asia Minore dominava da poco tempo nell'architettura l'indirizzo di Hermogenes (pag. 333). I Romani da questo momento onorarono come un legislatore nella sua arte questo rappresentante dell'ultimo stadio di sviluppo dell'architettura ionica; infatti nel periodo augusteo l'architetto Vitruvio è ancora un seguace della sua dottrina. Così noi troviamo per la prima volta l'architettura dell'Asia Minore in alcuni templi ionici di Roma di cui il più antico, il tempio della Mater Matuta (fig. 766), risale al 212, e due templi vicini nel Foro Olitorio (Iuno Sospita 194, Pietas 181) risalgono ai decennî seguenti. Il « podium »

Fig. 766. Tempio della Mater Matuta (« Fortuna Virilis ») in Roma, riadattato a chiesa.

che già si era diffuso in Roma s'accordava qui col sistema ellenistico del tempo (pag. 336). Anche il piano del tempio rimase il medesimo, soltanto sparì il grande vestibolo aperto e così anche la posizione centrale della soglia (pag. 403): un esempio caratteristico è offerto dal tempio di Giunone presso Gabii sotto i colli Albani (fig. 767). Ma le forme si mutavano a seconda della dottrina di Hermogenes: la base attica col plinto, un capitello nel quale la fascia appare come un legame rigido e la voluta assume un aspetto il più possibile circolare, l'epistilio tripartito e il fregio costituiscono la norma. Il tempio della Mater Matuta, come anche uno simile in Tivoli, per la sua piccolezza si contenta di mezze colonne all' intorno (pseudoperiptero). Anche lo stile corinzio trovò il suo ingresso in Roma col tempio della Madre degli Dei sul Palatino (191), un sontuoso tempio a podio con grande scalinata. Il tempio rotondo sul Tevere (forse il tempio di Ercole sul Foro Boario) ne offre un bell'esempio: il materiale, marmo pentelico, e la forma dei capitelli che è simile a quella dell'Olympieion in Atene (fig. 589) parlano della sua origine greca. Il tempio rotondo in Tivoli, che è più ricco e posteriore, ha un capitello differente (fig. 768). Esso presenta le foglie più rotonde e più molli dell'acanto italico (« acanthus mollis ») invece di quelle più rigide e netta-

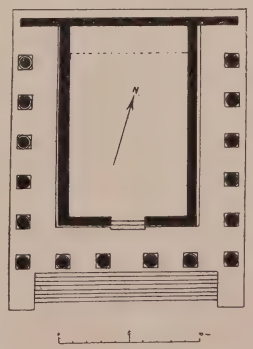


Fig. 767. Tempio di Giunone in Gabii. (Bull. comm. arch. comunale).

Fig. 768. Capitello del tempio rotondo in Tivoli. (Ancelet).

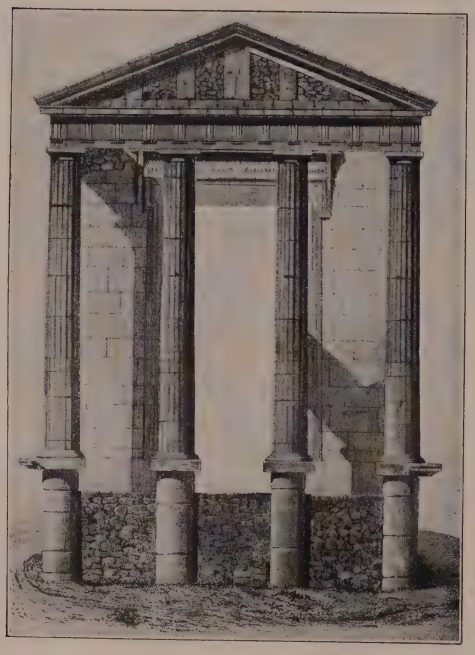


Fig. 769. Tempio di Cori. Territorio dei Volsci. (Rev. arch.).

mente dentellate dell'acanto greco (pag. 131). La forma rotonda dei due templi è comune all'architettura ellenistica (pag. 338), ma trovò in Roma tanto più facile ingresso in quanto che essa nello stesso tempo richiamava il ricordo delle antichissime capanne rotonde dei Greco-italici (pag. 404). Poco ellenizzato si mostra lo stile dorico, che era così scarsamente amato nel periodo ellenistico e particolarmente dall'indirizzo di Hermogenes, nel tempio di Cori, nel territorio dei Volsci (fig. 769), che all'incirca risale all'età di Silla. Le colonne oltremodo snelle che poggiano su basi e il capitello col collarino liscio sono di forma tuscanica. L'epistilio è assai stretto: su ogni intercolumnio si trovano tre piccoli triglifi (cfr. pag. 333). Il vestibolo, che ha la profondità di tre intercolumnî, corrisponde all'uso italico.

La maniera ellenistica si introdusse anche nella forma dei cortili dei templi. L'antico tempio capitolino non soltanto ricevè dopo il 146 un soffitto dorato e un pavimento a mosaico, ma il suo cortile decorato di statue fu nel 138 circondato alla maniera ellenistica di colonnati. Ciò valé anche per il grande edificio che Metello costruiva nel Campo Marzio col bottino della guerra macedonica (146). L'architetto Hermodoros di Salamina guidò la costruzione del gran cortile a colonne il cui punto centrale era occupato da due templi di Giove (periptero su un podio) e di Giunone. Il lusso qui dispiegato con l'uso del marmo greco invece dei materiali indigeni, tufo, peperino e travertino, rimase tuttavia un esempio isolato; un altro esempio lo aveva già offerto il tempio rotondo sul Tevere (pag. 423).

In Roma trovarono inoltre rapida diffusione dal principio del II secolo le basiliche ellenistiche destinate agli affari e all'amministrazione della giustizia (pag. 342).

La basilica Emilia (180) non ci è nota nella sua forma originaria; più tardi essa presentava l'unione di una grande sala chiusa a cinque navate con un portico a due piani verso il Foro. Sul Tevere fu stabilito un porto che nel suo nome greco « Emporium » conteneva l'accenno ai suoi modelli; un mercato del pesce e degli erbaggi, anche questo col nome greco « Macellum », con portici e una « tholos » (fig. 615 e s.), prese il posto dell'antico e semplice mercato del pesce. Dei passaggi a volta, in qualche caso a due piani, correvano lungo alcune delle vie che ora venivano lastricate con lava. Porte ed archi, coronati di statue, come ci si offrono nelle pitture di paesaggio ellenistiche, erano innalzati agli ingressi oppure sulle vie: sono questi gli inizî dell'arco trionfale così amato in appresso. Non si può più specificare dettagliatamente quante di queste innovazioni fossero state tratte dall'Oriente.

Assai scarse sono le notizie sulla pittura di questo periodo. Per lungo tempo l'ultimo pittore libero romano fu il poeta Pacuvius nativo dell' Italia meridionale, e che visse nella prima metà del II secolo: egli adornò il tempio di Ercole sul Foro Olitorio (pag. 423) con pitture parietali. In generale quest'arte fu lasciata ai Greci, come ad esempio al pittore di paesaggi Demetrios che prima aveva lavorato in Alessandria, al maestro dei figli di Paolo Emilio, l' ateniese Metrodoros, all' asiatico M. Plautius Lykon che lavorò nella piccola città latina di Ardea e si vantava di ciò in esametri latini. La pittura di ritratto era egualmente coltivata con ardore. Particolare fama verso la fine del nostro periodo si acquistò in questo ramo, che volentieri veniva trattato da donne, Iaja di Cizico; essa dipingeva con rapidità ed era stimata tanto per grandi quadri a tempera quanto per ritratti miniati ad encausto su avorio.

Mentre l'architettura romana riceveva regola ed indirizzo dall'Asia Minore e la pittura cadeva per intero nelle mani dei Greci, l' interesse dei Romani per l'arte figurata ebbe un vivo incitamento dall' importazione in massa di statue greche e di vasellame prezioso in argento, importazione che cominciò nel 212 dopo il saccheggio di Siracusa per opera di Marcello e continuò quasi senza interruzione fino all'assoggettamento della Macedonia per parte di Paolo Emilio (167) in una serie di grandi trionfi su Taranto, sulla Macedonia, sull'Asia Minore, sull'Epiro, per trovare il suo termine, dopo la metà del secolo, nel trionfo macedonico di Metello e nel trionfo greco di Mummio e finalmente nell' eredità pergamena del 133 (pag. 383). L' esposizione degli oggetti d'arte conquistati nell'impresa militare, premiata col trionfo, soleva durare più giorni, e se da principio gli oggetti si potevano contare a centinaia e a migliaia in appresso si calcolavano soltanto a grandi gruppi. Nel bottino di Paolo e di Mummio vi erano anche dei quadri. Oltre ad Atene ed all' Egitto quasi tutti i centri importanti d'arte greca avevano dovuto cedere a Roma i loro tesori migliori. Questa si trovò perciò in possesso non soltanto di innumerevoli ma anche delle più nobili creazioni dello scalpello e del pennello greco, e veramente in tale quantità che sembrava non vi fosse alcun bisogno di accrescerne il numero. Infatti l'opinione comune che Metello abbia attirato a Roma un gruppo di scultori attici non è nè accertata nè verosimile, perchè nel periodo seguente fino a Silla nulla sappiamo di tali artisti in Roma: le statue con le quali Metello adornò la sua costruzione (pag. 424) erano oggetti del bottino di varî periodi dell'arte greca. Le opere d'arte greca trovarono tanto un gran favore nella cerchia degli Scipioni e tra gli altri amici della civiltà greca quanto un'opposizione energica in Catone e negli altri rappresentanti della rigida romanità. Certo in quel periodo, in cui pure nella poesia, da Ennio in poi, le forme greche respingevano del tutto gli antichi versi romani, era decisa per sempre la vittoria dello spirito greco anche per l'arte figurata.

Pompei ellenistica. — Mentre per Roma noi dobbiamo contentarci quasi esclusivamente di notizie scarse e di avanzi isolati, perchè le costruzioni posteriori hanno cancellato le tracce degli antichi edifici, noi dobbiamo alla cenere del Vesuvio di poter cogliere in Pompei lo spettacolo del progressivo ellenizzamento di una città italica. Fino al II secolo Pompei era una città di provincia di poca importanza (cfr. pag. 140). Le case ad un piano, in calcare, con una intonacatura semplice, conservavano l'antica pianta italica (fig. 730); colonne e pitture erano ancora sconosciute. Ciò cambiò, a quel che pare, quando la vicina Puteoli nella prima metà del II secolo prese il posto di Cuma e divenne lo sbocco delle merci e delle influenze siriache ed egizie (pag. 399). Naturalmente gli effetti si ebbero anzitutto nella Campania stessa; noi possiamo seguire chiaramente la trasformazione di Pompei in una città ellenistica in quel periodo che va dalla caduta di Cartagine sino alla guerra sociale (146-80). Il tufo prende ora il posto del calcare e permette forme architettoniche più delicate; la calce mescolata alla pozzolana appresta un cemento insuperabile. L'introduzione della colonna muta rapidamente tutto l'aspetto della città. Dei colonnati alla maniera ellenistica circondano le piazze, mentre le case ora a due piani si aprono con botteghe sulle strade. Teatro e bagni (fig. 619), palestre, « ephebea » (pag. 346) danno testimonianza del penetrare di abitudini greche; la basilica sul mercato assai sontuosa ci mostra un nuovo tipo di questo luogo di ritrovo pubblico (fig. 610 e s.). Tra i templi quello di Apollo, come tempio periptero a podio senza muro di chiusura in fondo, con porticati a due piani intorno al cortile, rivela nel modo più chiaro la sua origine ellenistica (esso corrisponde del tutto al tempio romano di Giove opera di Hermodoros, pag. 424), mentre il tempio degli Dei Capitolini sul Foro cominciato alla fine di questo periodo offre forme ellenistiche nei dettagli, ma nel piano fondamentale si riannoda piuttosto al tipo italico. L'edicola di Iside come il culto di Serapide in Pozzuoli (fig. 615) accennano chiaramente ad Alessandria.

Le forme architettoniche di questo « periodo del tufo » in Pompei si riscontrano anche altrove. Un esempio primitivo, sebbene differente in qualche dettaglio, ce l'offre il tempio più recente della vicina Pesto (pag. 334), ma anche Selinunte (tempio dell'acropoli B) e Agrigento (Oratorio di Falaride) posseggono costruzioni affini; anche il tempio rotondo di Tivoli (pag. 423) presenta qualche concordanza. Le forme sono del tutto differenti da quelle dell'architettura romana contemporanea. Invece della colonna tuscanica si ha la colonna dorica che mantiene la sua forma greca per quanto, come da per tutto, sia divenuta più sottile e più debole (cfr. pag. 332); essa è particolarmente adoperata nei portici. In forma delicata invece si presenta la colonna ionica, quasi regolarmente col capitello diagonale (fig. 587), le cui volute si piegano vigorosamente; nei pochi casi di un capitello ionico puro la veduta laterale del cuscino presenta un grazioso motivo vegetale. I « kymatia » prendono volentieri il profilo lesbio (fig. 228 c). Il fusto della colonna è terminato superiormente con un collarino liscio nel quale le scanalature finiscono con una linea retta (cfr. fig. 768). Ciò vale anche per le colonne corinzie, non frequenti del resto, i cui capitelli dispiegano una libertà maggiore e maggiore delicatezza di forme. Da per tutto parla un senso greco più vivace di fronte all'arido canone asiatico-romano. Certamente ha qui influito un paese dallo spirito greco ancor vivo, ma non possiamo dire quale esso sia. Dell'architettura greca dell'Egitto purtroppo non sappiamo quasi nulla. Che il Peloponneso, al quale si è pensato, possedesse allora ancor tanta vigoria artistica sembra dubbio.

Con maggiore probabilità può essere tratta in campo la Sicilia, della quale, è vero, in questo periodo noi possediamo soltanto poche notizie, ma questo poco sembra adattarsi al carattere dell'architettura in tufo.

Non meno decisiva si mostra l' influenza ellenistica nella casa. L' antico atrio tuscanico (fig. 730, cfr. fig. 771) ha un rivale nell'atrio a quattro colonne (« atrium tetrastylum »), nel quale quattro colonne agli angoli dell'impluvio costituiscono i sostegni del soffitto e permettono un ampliamento di tutto l' atrio. La medesima tendenza conduceva a trasformare l'atrio a quattro colonne in un atrio corinzio a molte colonne (fig. 729) che si avvicinava ai peristilî. Col tempo si costituì anche un nuovo quartiere della casa congiunto all'altro per mezzo del « tablinum », quartiere che si aggruppava intorno ad un peristilio greco e i cui vani portavano dei

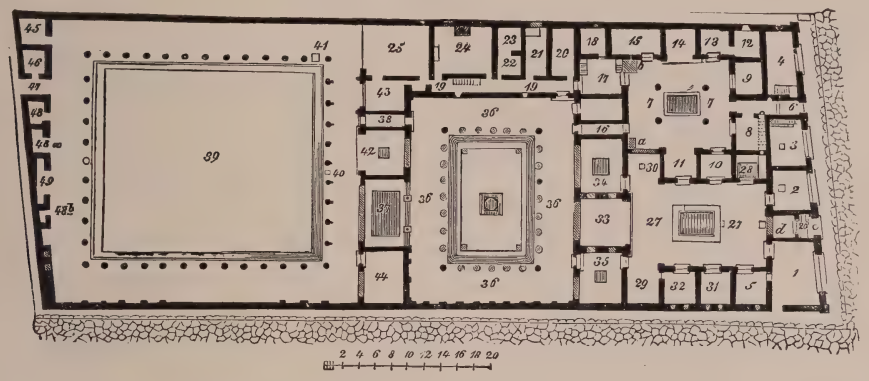


Fig. 770. Casa del Fauno in Pompei. II sec. (Overbeck).

nomi greci (« triclinia, oeci, exedrae, xystus », cfr. pag. 339 e ss.). Una casa normale di questo nuovo stile ellenistico è la così detta Casa di Pansa, nella quale tutto il fabbricato si distende lungo l'asse, cosicchè si apre una vista pittoresca attraverso tutta la sua estensione. Ma la casa più splendida, quasi un palazzo, è la così detta Casa del Fauno (fig. 770). Con le sue pareti variopinte, con i suoi bei pavimenti a mosaico (fig. 572, 632), con le sue scelte opere d' arte (fig. 673), colla sua suppellettile d'argento e d'oro essa costituiva il modello di una nobile casa di città del tempo degli Scipioni: imitava il lusso alessandrino, preparava il romano. La casa ha due atrî, l'antico atrio tuscanico (27) per l'uso ufficiale, il moderno tetrastilo (7) per la famiglia: quello per mezzo del tablino (33) si apre nell'ampio peristilio collocato di traverso (36) con ventotto colonne ioniche che portano un fregio a triglifi (cfr. fig. 585); un tempo si innalzava su di esso un colonnato superiore. Un'esedra (37) col mosaico d'Alessandro (fig. 572) ed una veduta del Nilo, quattro sale da mangiare (triclinî) per le quattro stagioni (34, 35, 42, 44) ugualmente pavimentate di bei mosaici (fig. 632), circondano il peristilio ed aprono in parte la vista su un gran giardino (xystus, 39) che è circondato da un porticato dorico profondo ma semplice. Le case più piccole naturalmente si contentavano di una pianta più irregolare (fig. 729). La costruzione a un piano cedette presto il posto a quella a due piani. La facciata non aveva in queste case alcuna importanza, l'esterno era appena avvivato nel piano superiore da finestre o da balconi. L'atrio e il peristilio costituivano il centro della casa e le camere adiacenti ricevevano luce ed aria dai cortili. L'uso assai scarso di finestre a vetri impediva di creare delle grandi stanze

chiuse e luminose nelle quali si svolgesse la vita della famiglia e piuttosto traeva alla costruzione di stanze piccole semiaperte. Siccome la casa pompeiana è una casa in pietra, la più antica decorazione di essa si presenta come un' imitazione della costruzione in pietra. Le pareti nel periodo detto « del tufo » erano, come ad esempio in Priene e in Pergamo (pag. 341), rivestite di lastre a rilievo di stucco marmorizzato dai colori varî, erano divise da pilastri a rilievo e coronate superiormente di una cornice (fig. 771, Tav. XII 1). I colori dei riquadri imitavano da principio il marmo reale variegato, ma a poco a poco cercarono un effetto coloristico proprio. Dei pavimenti a mosaico erano il complemento delle pareti colorate; pitture parietali non erano ancora in uso. Questo stile decorativo è detto il primo stile o « stile ad incrostazione ». Dei mobili ricchi e di buon gusto e degli utensili in bronzo completavano l'arredamento.

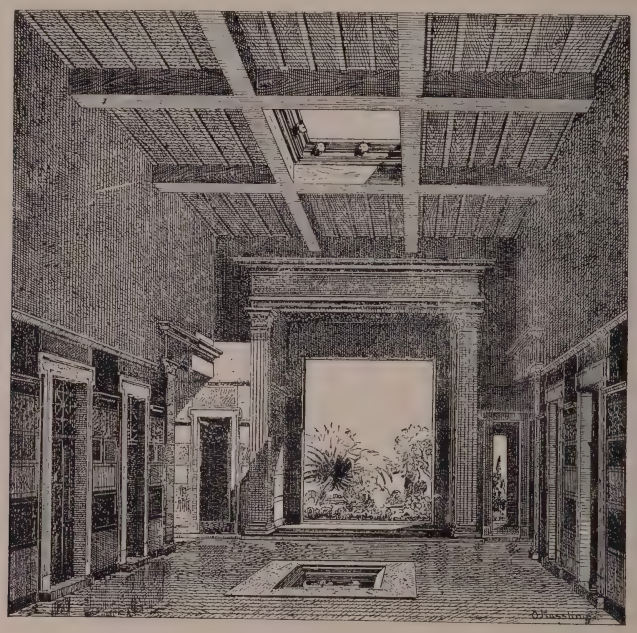
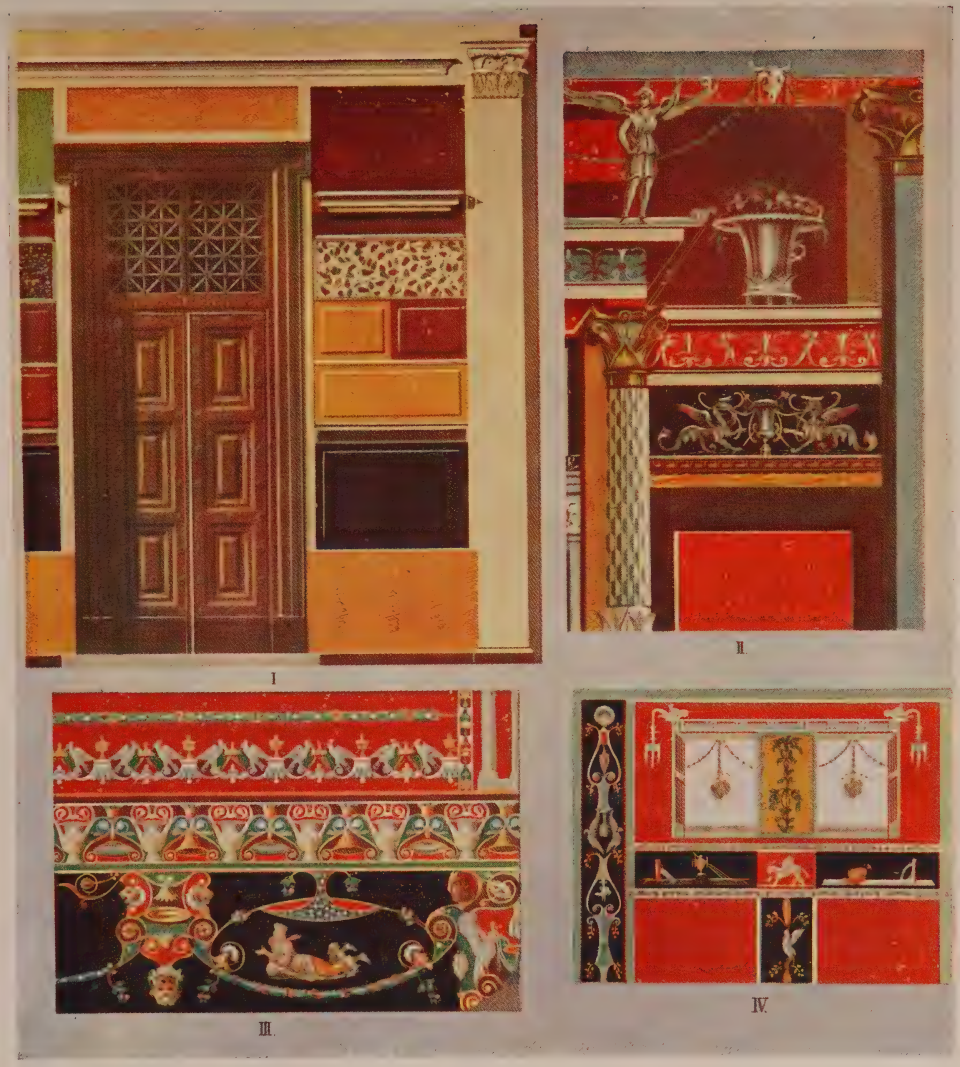


Fig. 771. Atrio tuscanico del primo stile. (Luckenbach).

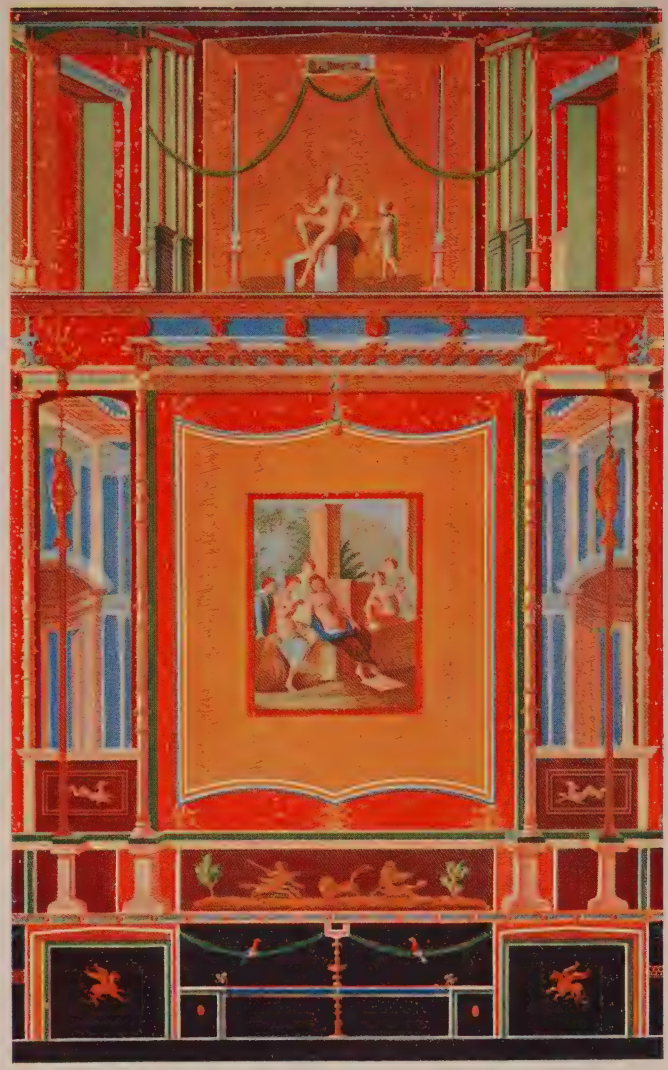
Ultimo periodo repubblicano (80-30). — Nell'ultimo mezzo secolo della repubblica Roma presenta un quadro del tutto mutato. La città s'apparecchia anche artisticamente a divenire una città mondiale, agevolata in ciò da nuovi materiali di costruzione. Oltre ai blocchi squadrati e al legno in Roma era già da lungo tempo in uso un'amalgama di schegge di pietra e di cemento di calce, « opus caementicium », specialmente per la costruzione delle fondamenta. Il cemento che durante il « periodo del tufo » era adoperato in Pompei per chiudere le commessure acquistò una nuova importanza allorquando si imparò a cuocere e a formare anche con arte i mattoni finora soltanto seccati al sole. Inoltre i generi di pietra adoperati principalmente fin qui, il tufo e il peperino (lapis albanus), cedettero sempre più terreno al travertino chiaro (lapis tiburtinus), usato prima solo occasionalmente, che era commodo per la lavorazione e adatto ad assumere forme più delicate e di maggiore effetto.

La ricostruzione del tempio capitolino bruciato nell' 83 e per il quale Silla fece



DECORAZIONI PARIETALI POMPEIANE DEL PRIMO (I), SECONDO (II) E TERZO (III, IV) STILE.

(Mau e Zahn).



DECORAZIONE PARIETALE POMPEIANA DEL QUARTO STILE.

(D'Amelio).

trarre le colonne in marmo dall'Olympieion di Atene (pag. 334) e ridurle in colonne doriche portò ad una trasformazione del Campidoglio. Nel « Tabularium » ci si offre per la prima volta in Roma quell'unione dell'arco con l'architettura rettilinea a colonne (pag. 341) che si può ritrovare già qualche tempo prima in territorio greco e che da ora in poi diviene la regola negli edifici grandi a più piani (fig. 772). La colonna non è più il sostegno reale della trabeazione che pesa orizzontalmente su di essa, ma come nello pseudoperiptero (fig. 766) diviene sotto forma di mezza colonna una parte della parete. E così essa insieme alla trabeazione rispettiva trova posto soprattutto là dove esistono più piani e là dove il muro permette una partizione e richiede ornamento. Allora di solito le mezze colonne inferiori sono di stile tuscanico, quelle del piano superiore di stile ionico, e ancora più in alto appare all'occasione lo stile corinzio con mezze colonne o pilastri. Dominava così una successione formale dei singoli ordini a seconda del grado di leggerezza e di grazia, un sistema che tornò in onore nel Cinquecento per la rinascita delle forme antiche. Forse questo sistema trovò la sua applicazione anche nel teatro di Pompeo (55), il primo e per lungo tempo l'unico teatro in pietra di Roma. Poichè non erano in uso nè lunette, nè volte a crociera, gli archi si aprivano nella parete perpendicolare dei corridoî retrostanti (cfr. fig. 197), mentre la loro volta a botte era collocata più alta (fig. 773). La volta aveva anche il suo posto nelle potenti costruzioni cominciate da Cesare le quali si estendevano in parte nel Foro (« Basilica Iulia » e « Curia Iulia »), in parte sul Campo

Fig. 772. Costruzione ad archi decorati di colonne. Sistema. Dal teatro di Marcello in Roma. (Lübke).

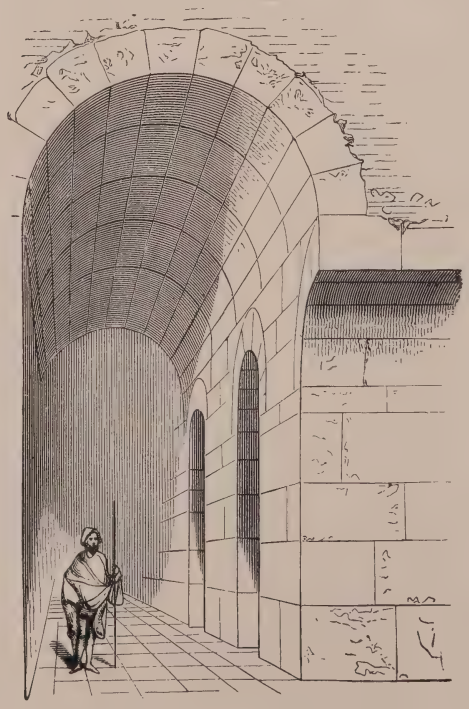


Fig. 773. Volta a botte. (Lübke).

Marzio (« Saepta Iulia »): se Cesare avesse vissuto più a lungo egli sarebbe stato il ricostruttore di Roma. Che accanto alle forme a volta non decadesse lo stile greco finora coltivato in Roma lo mostra oltre che il tempio Capitolino anche quello innalzato da Cesare a Venus Genetrix, la sua progenitrice, sul nuovo Foro Giulio circondato da portici, imitazione di costruzioni greche, modello dei posteriori Fori imperiali.

Accanto agli edifici pubblici comincia a farsi valere il lusso privato. Se il figliastro di Silla, M. Scauro, adoperava per un teatro, innalzato solo per uso provvisorio, 360 colonne e 3.000 statue in bronzo e rivestiva i tre piani della scena di marmo, vetro e assi dorate, ciò fa ricordare il lusso delle corti dei Diadochi (pag. 363 e ss.). Ma anche le case private sul Palatino e sul Celio si adornavano di colonne di marmo straniero oppure italico di Luni (Carrara). Quest' ultimo era adoperato da Mamurra, favorito di Cesare, nel suo palazzo, le cui pareti egli per primo in Roma rivestiva di lastre in marmo variopinte (cfr. pag. 341). Le opere d'arte portate via dalle province, che finora avevano ornato soltanto templi ed edifici pubblici, divennero decorazione di case private o di giardini e di ville alle porte di Roma. Celebri erano i « monumenta » di Asinio Pollione nei quali insieme a molte altre opere di artisti viventi si trovava per esempio il gruppo del Toro di Rodi (fig. 696); inoltre i giardini di Lucullo, di Sallustio, di Cesare. Così anche le ville sui colli Albani e Sabini (Tusculum, Tibur) e nella Campania testimoniavano della passione dei Romani per una vita campestre abbellita dall'arte. Intendersi un po' d'arte (« intellegere ») cominciò a divenire moda nella cerchia di persone elevate; un commercio artistico fiorente e delle vendite pubbliche pensavano a procurare quadri, statue, vasellame prezioso. Anche qui è Pompei che ci dà il quadro preciso della trasformazione artistica nell'arredo delle case.

Pompei dopo la guerra sociale (80) era stata trasformata da Silla in una colonia romana. I veterani romani apportarono subito una completa romanizzazione della città sannita. Le strade furono come in Roma lastricate di lava e provvedute di passatoî e di marciapiedi; fu regolato il drenaggio. Un teatro coperto destinato principalmente ad esecuzioni musicali sorse subito accanto a quello grande più antico; vicino al Foro fu impiantato uno stabilimento di bagni per gli usi romani, perciò senza palestra, ma col lusso ormai prevalente; un anfiteatro ancora assai primitivo, il più antico che noi conosciamo, serviva al costume tradizionale nella Campania dei giuochi gladiatorî e delle cacce agli animali. Al posto del tufo come principale materiale di costruzione furono adoperati i mattoni cotti con i quali si costruivano anche colonne. Il tutto presupponeva una rivestitura in stucco. Un mutamento completo lo subì la decorazione delle pareti. Invece dell'incrostazione a rilievo (pag. 428), che si basava solo su motivi architettonici e che era troppo pesante per stanze piccole e straordinariamente costosa per l'accuratezza del lavoro, fu introdotta un'imitazione soltanto dipinta dell'incrostazione in marmo sulla parete liscia, ma in modo che zoccolo, colonne o pilastri e cornice fossero dipinti in prospettiva, come se sporgessero dalla parete (« secondo stile o stile dell'architettura in prospettiva »).

La tecnica dell' incrostazione, che diventava sempre più antiquata, è così respinta dall' interno delle case e si rifugia sulle mura esterne a cui del resto già apparteneva. Nell'interno predomina ora largamente la pittura. Il concetto fondamentale della nuova decorazione di trasformare tutta la parete in un panorama paesistico ampliando lo spazio (sembra che un pittore, Sextus Tadius, abbia per primo trat-

Fig. 774. Avventura di Ulisse nel paese dei Lestrigoni. Parte di una parete del « secondo stile », dalla via Graziosa in Roma. Biblioteca Vaticana. (Wörmann).

tato con gusto questo stile) è espresso nel modo più chiaro nella serie dei quadri dell'Odissea che verso la metà del secolo passato vennero alla luce nella via Graziosa sull'Esquilino (fig. 774). Dietro una galleria a pilastri rosso-scuri e dipinti a prospettiva si distende un paesaggio variato i cui riquadri sono avvivati da scene omeriche in narrazione continuata. In modo simile dovevano essere forse ordinate le scene degli Argonauti nel « Portico degli Argonauti » di Agrippa. Nella villa di Livia a Prima Porta (Saxa Rubra) le intere pareti sono trasformate, senza alcun pilastro od altra delimitazione architettonica, in una veduta di giardino. Questo motivo è trattato con grande varietà sulle pareti di una villa in Boscoreale presso Pompei (fig. 775). Talvolta si elevano dei pilastri dal suolo, talvolta delle colonne poggiano su un' armatura e insieme a quelli sembrano sostenere la trabeazione — il tutto infatti è soltanto una pittura illusionistica —: e in mezzo si aprono delle vedute su giardini, su un macello (fig. 616), su un gruppo di edifici torreggianti (cfr. fig. 617). All'occasione dinanzi a tali vedute sono dipinte delle figure grandi al vero per rendere ancor più illusivo l'effetto! Ma accanto a queste forme semplici di divisione delle pareti predomina ora generalmente uno stile simile a quello da noi riscontrato nell'Oriente ellenistico (pag. 354). Al posto di una rigida imitazione delle lastre in marmo variopinte appaiono delle pareti di un solo colore, che tuttavia allo scopo di ottenere effetti di prospettiva presentano delle sfumature più o meno chiare o scure (Tav. XII 2). I colori divengono più vivaci (verde, violetto, rosso chiaro, giallo) e comincia a predominare particolarmente il cinabro. Le colonne dipinte in prospettiva, che dividono la parete in campi (di solito tre), hanno per lo più forma svariata. Dei campi il mediano risalta come principale. La nicchia centrale offre di solito una veduta attraverso la finestra sul paese aperto con scene, assai differenti, di genere o mitologiche; i piani laterali offrono spazio per figure singole o per quadri delimitati. La parte superiore della parete è trattata in modo da presentare o un ampliamento della stanza in profondità o uno sguardo in altre stanze o sull'aperto (cfr. pag. 341). Alcuni esemplari notevoli di questo stile si trovano in Pompei, ma il più bello, contraddistinto da una suddivisione ricca e piena di buon gusto della parete e da splendidi colori (per lo più fondo rosso), è offerto dalle pareti della Casa detta di Livia sul Palatino in Roma (fig. 776) che fu costruita dal padre di Tiberio. Ai campi centrali di queste pareti appartengono, anche qui trattati come delle vedute attraverso finestre, i quadri di Io e di Galatea riprodotti più sopra (fig. 574, 627, cfr. fig. 617). Altri quadri

Fig. 775. Pareti dipinte del « secondo stile », da una villa presso Boscoreale.

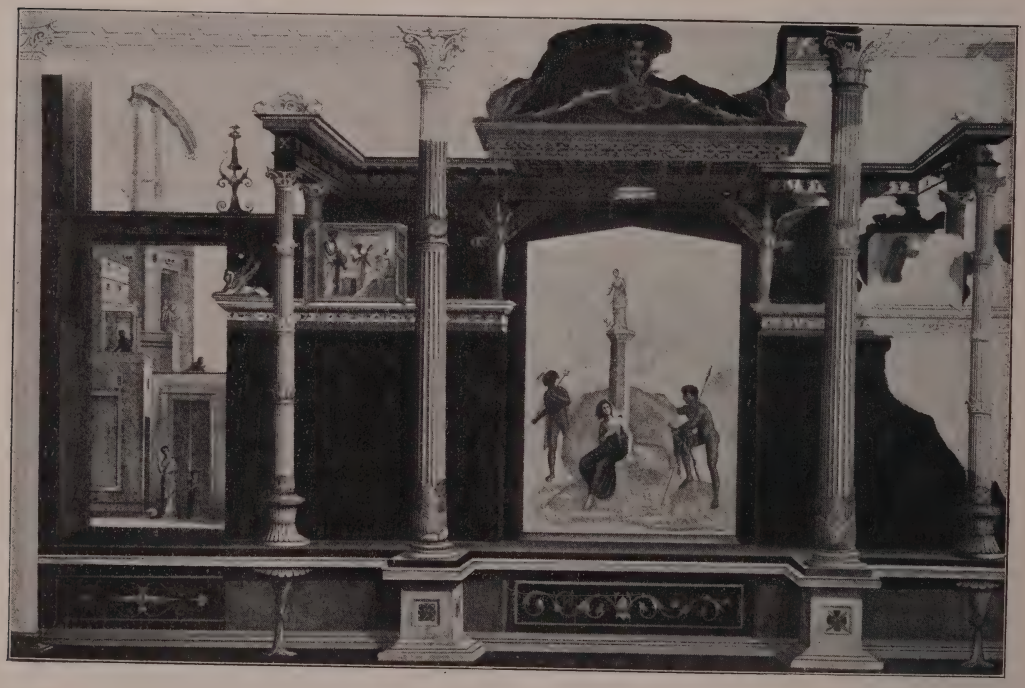


Fig. 776. Parete dipinta del « secondo stile » nella Casa di Livia sul Palatino. (Mon. dell'Inst.).

provveduti di cornici a sportelli stanno sulle cornici. Sul medesimo principio, per quanto nei dettagli siano assai differenti, riposano anche le ricche decorazioni parietali della casa della Farnesina, a cui erano uniti dei delicati stucchi di effetto pittorico. Una novità è qui offerta da una parete del tutto nera, con dei leggieri schizzi paesistici, che forse imita delle pareti alessandrine ricoperte di vetro. La pittura di paesaggio costituisce in gran parte l'attrattiva di questo stile. L'origine di tutto questo genere di decorazione è da ricercarsi forse nell'arte ellenistica dell'Oriente; qualche cosa infatti sembra richiamare ad Alessandria, ad esempio i festoni dipinti sulle pareti e le decorazioni a tabernacolo. In generale i quadri inseriti nelle pareti tradiscono dei modelli del primo periodo dell'Ellenismo.

Nella decorazione si esauriva la pittura del tempo. Il trasporto di quadri di Timomachos a Roma, fatto da Cesare (pag. 327), poteva accrescere per i Romani il valore di quest'arte, ma una pittura a sè non ebbe il campo di sorgere. Solo nei trionfi erano esposti in quadri all'antica maniera gli atti d'eroismo; altrimenti venivano solo creati dei ritratti o fatte delle copie. In miglior condizione si era con la scultura, la cui posizione appare del tutto mutata. Nello stesso modo in cui la civiltà romana a poco a poco si volgeva verso la Grecia per appropriarsi concezioni e forme greche, così furono attirati scultori greci per adornare di statue i nuovi templi, gli edifici pubblici, le costruzioni private. Lo scultore romano Coponius, che creò dopo il 61 le statue delle quattordici nazioni dell'Asia Minore assoggettate da Pompeo, costituisce un'eccezione isolata. Un Apollonius creava per il nuovo tempio Capitolino, completato da Catulus nel 69, un Giove in oro ed avorio secondo un modello più antico, opera spesso copiata (fig. 777); Arkesilaos tra l'altro creò la Venus Genetrix per il tempio di Cesare (pag. 430, fig. 813); un altro creò la Venus Victrix. Pasiteles, un greco della Magna Grecia, un uomo che aveva molto viaggiato e che univa l'erudizione ad uno spirito preciso di osservazione della natura e ad una tecnica accurata, lavorava in avorio, argento, bronzo e marmo, senza che tuttavia alcuna delle sue opere acquistasse, a quanto sembra, particolare fama, e fu soprattutto all'antica maniera capo di una scuola di più generazioni. Certamente un'opera conservata del suo scolaro Stephanos non è altro che una mediocre copia accademica di una statua giovanile della scuola peloponnesia; più caratteristica è una opera dello scolaro di Stephanos M Cossutius Menelaos, il bel gruppo già Ludovisi (fig. 778). Esso è stato interpretato come il riconoscimento del fratello Oreste per parte di Elettra o riferito ad altri avvenimenti mitici, ma forse rappresenta soltanto, secondo il modello dei monumenti funerarî greci, il commiato di un figlio dalla madre. Il gruppo si distingue per profondità di sentimento e per nobile e semplice tranquillità, doti che mancano a molte opere contemporanee; tuttavia il dubbio sul suo significato

Fig. 777. Giove capitolino.
Statuetta in bronzo. Parigi. (Fot. Giraudon).

sembra mostrare che l'artista non è riuscito completamente a dare un'espressione chiara al suo pensiero. Anche alcune altre opere sono ascritte alla scuola di Pasiteles: ad esempio il gruppo di Oreste e di Elettra in Napoli, nel quale riappare la figura di Stephanos; il giovane attendente al sacrificio (Camillus) in bronzo nel Museo Capitolino, ed altre. Nelle statue in bronzo gli occhi ora per lo più non sono inseriti in altro materiale come nell'età greca, ma sono fusi insieme nel bronzo.

Se in questi ed in altri esemplari è riconoscibile il modello degli stili artistici più antichi, non mancano — appunto come allora nella poesia ai classici si contrapponevano i moderni (« poetae novi ») — accenni ad opere d'arte di genere ellenistico, ad esempio la Leonessa con gli Eroti di Arkesilaos, le erme di Eroti di Tauriskos. All' influenza pergamena si potrebbe pensare per quell' eccellente statua colossale di una barbara prigioniera o di una regione barbara assoggettata (fig. 779), se realmente in essa si è voluta raffigurare, come sembrano suggerire le monete, la Gallia soggiogata da Cesare. Come possano riunirsi dei motivi greci antichi col tentativo di rappresentare soggetti romani lo mostra la decorazione di altare, ora divisa in due pezzi (Parigi, Monaco), che apparteneva una volta ad un tempio di

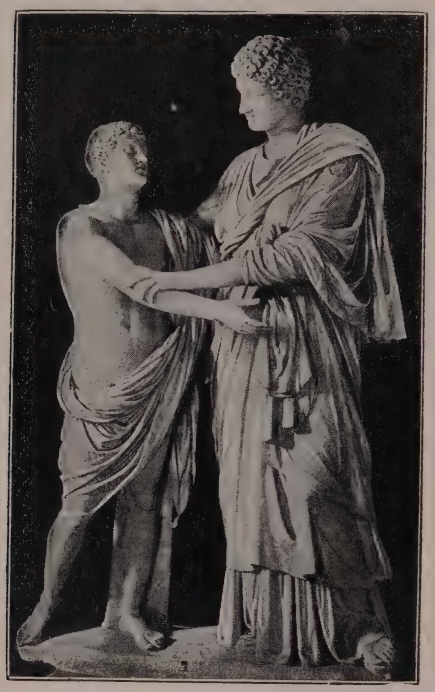


Fig. 778. Madre e figlio. Gruppo di Menelao. Roma, Museo delle Terme.

Fig. 779. Barbara prigioniera. Firenze.

Fig. 780. Corteo nuziale di Poseidon ed Anfitrite. Parte principale. Marmo. Monaco. (Bruckmann).

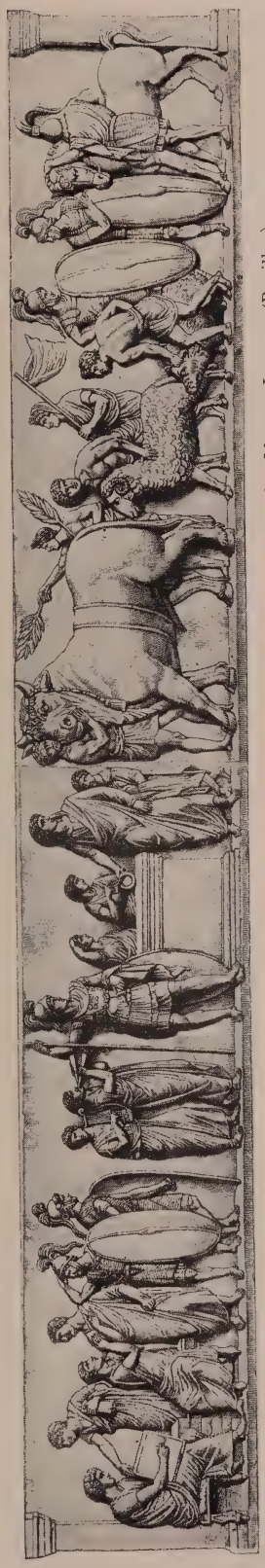


Fig. 781. « Suovetaurilia » (sacrificio del porco, della pecora, del toro) di Gn. Domizio Enobarbo. Marmo. Louvre. (Bouillon).

Fig. 782. Pompeo. Marmo. Copenaghen.

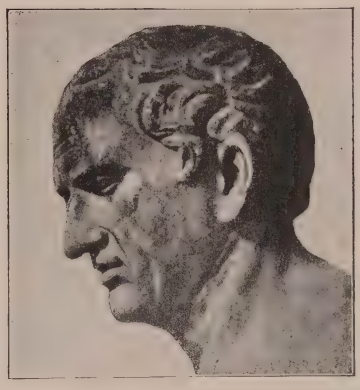


Fig. 783. Cicerone. Marmo. Vaticano. (Bernoulli).

Fig. 784. L. Bruto (?). Bronzo. Pal. dei Conservatori.

Nettuno innalzato nel Campo Marzio poco prima della battaglia di Azio da Gn. Domizio Enobarbo. Su tre lati si distende il corteo nuziale di Poseidon e di Anfitrite rappresentato secondo un modello ellenistico (fig. 780), sul quarto lato è figurato il sacrificio puramente romano dei « Suovetaurilia » (fig. 781). Pur con tutto lo sforzo per una rappresentazione vivace, in quest'ultima scena vi è soltanto dell'arida prosa romana che si contrappone alla delicata poesia ellenistica.

La forza dell'arte ellenistica si incontrò con l'antico talento italico (pag. 420) nella creazione di ritratti pieni di vivezza e di carattere. Nel ritratto di Cicerone (fig. 783) si ha un'espressione grave e astuta insieme, i tratti di Pompeo (fig. 782) tradiscono una certa ristrettezza di mente, il celebre ritratto di Ottaviano giovanetto nel Museo Chiaramonti rivela la risolutezza del futuro principe. Purtroppo noi non possediamo di Cesare alcun ritratto contemporaneo. Di una forza sorprendente è la testa in bronzo del Museo Capitolino (fig. 784), la cui serietà triste sino dal Rinascimento fece pensare a L. Giunio Bruto, colui che cacciò i Tarquinî e che fu così inesorabile giudice dei suoi figli.

IV. — IL PERIODO AUGUSTEO (30 a. C.-14 d. C.).

Con Augusto comincia un periodo di tranquillità e di governo regolato, proficuo anche per l'arte. L'imperatore e il suo grande uomo di stato Agrippa sono a capo di importanti costruzioni architettoniche che non si limitano alla sola capitale. Se anche non possiamo nominare alcun artista il quale sia stato rispetto all'imperatore in condizione simile a quella dei poeti augustei, gli indirizzi di Virgilio, di Orazio, di Ovidio si rispecchiano anche nella scultura contemporanea, e rivelano tanto i rapporti che corrono tra la poesia e l'arte figurata nella Roma imperiale (cfr. pag. 331), quanto la grande influenza del principe che imprimeva il suo spirito a tutta la vita intellettuale della sua età, in modo che possiamo parlare anche di un'arte augustea. Di particolare importanza per l'arte fu che al principio del governo di Augusto l'Egitto divenne provincia romana (30) e si aprì così il campo alle influenze alessandrine.

Fig. 785. Dal tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto.

Rinnovamento edilizio di Roma. — Roma sotto il lungo governo di Augusto dopo l'esempio di Cesare subì una completa trasformazione, notevole per un uso maggiore del marmo indigeno di Carrara accanto al marmo greco e al travertino:

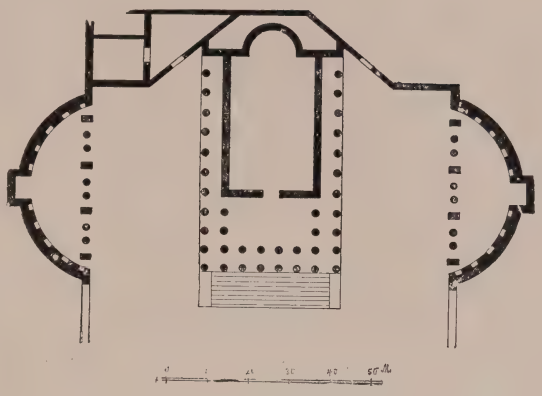


Fig. 786. Pianta del Foro di Augusto col tempio di Marte Ultore.

è nota la frase di Augusto che egli lasciava una Roma di marmo mentre l'aveva trovata di mattoni. Nel 28, l'anno nel quale Augusto prese ufficialmente la direzione dello stato, egli restaurava più di ottanta templi antichi; inoltre completava a mano a mano venti costruzioni cominciate da altri, soprattutto dal padre suo adottivo Cesare, ed elevava quaranta nuovi templi ed edifici pubblici. Per quanto molti di questi templi servissero a culti romani antichi, le forme architettoniche non potevano essere che greche, visto che Roma voleva rivaleggiare per architettura con le capitali più antiche dell' Oriente. Assai caratteristico perciò è che Augusto nella sua casa, già costruita nel 36 sul Palatino e con la quale si iniziava la serie dei palazzi imperiali, la spezzava col piano della casa italica, almeno a quanto si può giudicare dalle posteriori trasformazioni, e costruiva non l'atrio ma una casa greca con peristilio (pag. 339). Così appunto la casa di Livia (pag. 431) si discosta dalla forma tradizionale romana. La casa di Augusto fu completata col tempio di Apollo d'Azio, ricco di un cortile circondato di portici, e con la Biblioteca palatina. Il Foro si accrebbe di un importante ornamento col tempio di Cesare dinanzi al quale v'era la tribuna degli oratori. L'antico tempio della Concordia sotto il Campidoglio fu sostituito da una sontuosa costruzione che Tiberio completò nel 10 d. C. Egli sottopose anche l'antico tempio di Castore sul Foro ad un rifacimento (6 d. C.), tuttavia le colonne conservate (fig. 852 e s.) appartengono a quanto sembra all'età adrianea (pag. 476). Al Foro Giulio (pag. 430) fu annesso il Foro d'Augusto col grande tempio di Marte Ultore (fig. 786), votato nel 42 dopo la battaglia di Filippi e completato quarant'anni più tardi. Nell'abside del tempio e nelle costruzioni semicircolari dei colonnati all'intorno parla di nuovo la predilezione per l'unione di linee rette e curve (pag. 338). Nel Campo Marzio, che offriva il maggiore spazio per nuovi edifici, sorsero alcuni sontuosi porticati; il teatro di Pompeo ebbe un simile in quello di Marcello (fig. 772), la cui influenza fu grandissima per l'architettura del Rinascimento. Ma qui si svolse in modo particolare l'attività edilizia di Agrippa. Egli costruì nel 27 il suo meraviglioso Pantheon, di pianta non sicuramente conosciuta, (che più tardi andò a fuoco fino al vestibolo) e la basilica di Nettuno col « Portico degli Argonauti » all'intorno (pag. 431); completò il grande edificio votato da Cesare, i « Saepta Julia » (pag. 430), e nel 19 con le sue Terme regalò alla città il primo stabilimento di bagni pubblici in nuovo stile (in Pompei esisteva già dal II secolo). Lì potè essere applicata l'invenzione, fatta già in periodo sillano da Sergio Orata, di lasciare un'intercapedine sotto i pavimenti e di riscaldarli ad aria calda; ben presto entrarono in uso anche pareti vuote ed infine volte vuote. Certo i còmpiti architettonici erano essenzialmente i medesimi delle capitali orientali; degli ampî spazî interni, ugualmente importanti per la grandiosità e per lo splendore della decorazione, degli stabilimenti estesi e tuttavia coordinati per i bisogni più svariati, quali bagni, ginnasî, avevano occupato

Fig. 787. Capitello del tempio di Marte Ultore. (Blavette).

la fantasia e l'intelletto degli architetti già nel periodo alessandrino. Oltre a tutto ciò fu probabilmente Agrippa che nell'anno 33 dette principio alla ricopertura a volta della Cloaca massima (pag. 419).

Degli stili architettonici ha acquistato la prevalenza il corinzio. La base conserva la forma attica, per lo più liscia, introdotta da Hermogenes (pag. 333) con l'inserzione del plinto; spesso essa è posata su un alto zoccolo in modo che la costruzione acquisti maggiore snellezza. Il capitello, in connessione a quello del tempio rotondo sul Tevere (pag. 423), prende la forma tipica del tempo imperiale (fig. 787). La trabeazione assume un aspetto più ricco (fig. 785). I « kymatia » (fig. 788) presentano un irrigidimento dell'onda lesbica (fig. 228 c). Il fregio rimane per lo più liscio; nei templi di Nimes e di Pola (fig. 925) esso è ornato di un ricco motivo a tralci. La trabeazione superiore si presenta negli avanzi del tempio della Concordia (fig. 788) con ricchezza di motivi la cui successione (dentelli, mensole a sostegno del « 'geison » che è caratterizzato da foglie erette, sima) rimane tipica per il tempo imperiale; ma con tutta la ricchezza dell'ornamentazione viene tuttavia conservata per mezzo di su-

Fig. 788. Cornice del tempio della Concordia.

perficie lisce e di un'adatta distribuzione degli accenti una certa tranquillità e lucidezza. Una particolarità forse soltanto provinciale si mostra nel fatto che nei porticati a due piani non di rado manca il pavimento del secondo piano: così ad esempio nei portici del Mercato e nell'edificio di Eumachia a Pompei. Per avvivare le pareti, le nicchie o le altre parti vengono spesso coronate alternativamente di frontoni rettilinei o curvilinei (fig. 789), un motivo che fu ripreso dal Rinascimento, e anche la divisione delle pareti del secondo stile per mezzo di una costruzione centrale sporgente (fig. 776) è all'occasione tradotta in architettura reale. Accanto agli edifici pubblici crescevano in altezza a mo' di torri le case d'affitto cosicchè si dovette stabilire un'altezza massima di settanta piedi (21 metri). Il pericolo d'incendî era tanto grande che ad esempio il Foro di Augusto fu circondato con alte mura di difesa contro il vicino quartiere (fig. 785).

Fig. 789. Il così detto « Ninfeo » in Nimes.

Fig. 790. Tempio in Nimes (« Maison carrée »).

Fig. 791. Ponte di Agrippa presso Nimes (« Pont du Gard »).

Costruzioni in Italia e nelle Province. — Anche fuori di Roma grande era l'attività edilizia. In molti luoghi delle province sorsero templi di Augusto e di Roma, della Fortuna Augusta, oppure altri dedicati più o meno sicuramente al culto imperiale come il bel pseudoperiptero corinzio (« Maison Carrée ») in Nimes (fig. 790) che ha un vestibolo assai profondo. Forse appartiene anche a questo periodo la facciata ben conservata di un tempio (dei Dioscuri?) in Assisi — come nel tempio di Cesare in Roma (pag. 437) era posta qui dinanzi al tempio una tribuna elevata dalla quale due scale coperte conducevano giù sulla piazza —, e la ricostruzione del tempio in Gerusalemme di Erode. In Atene il tempio di Roma prese soltanto la forma modesta di un portico rotondo senza cella le cui caratteristiche erano copiate dall'Eretteo; e così esso stava come un edificio di guardia dinanzi al lato orientale del Partenone (fig. 395, 21). Furono compiute anche delle grandi opere di utilità pubblica. In Narni rimane ancor oggi il grandioso avanzo di un ponte innalzato da Augusto sopra la valle profonda della Nera. Ancor più grandioso è l'acquedotto di Agrippa, non lontano da Nimes, che oltrepassa il Gard con tre file di archi sovrapposti (fig. 791). Alla costruzione di strade provinciali, alle quali Augusto fece contribuire anche ricchi senatori, si riconnetteva spesso l'innalzamento di ar-

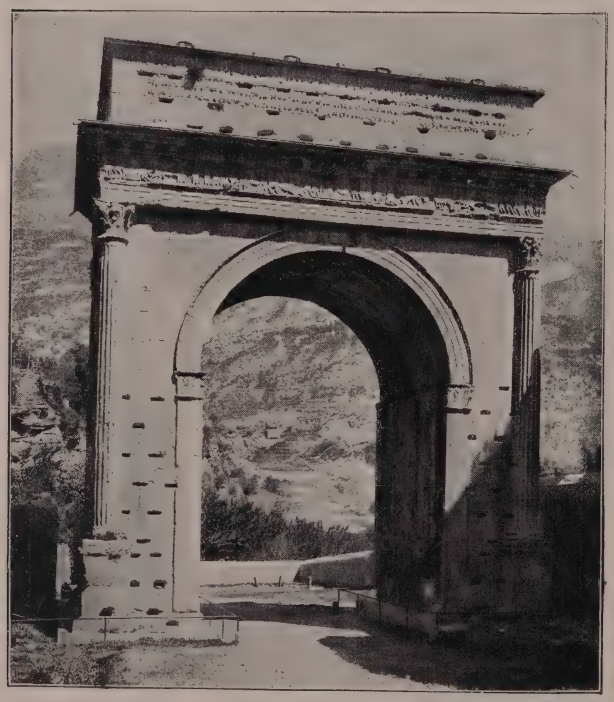


Fig. 792. Arco di Augusto in Susa.

chi stradali all' antica maniera (pag. 425), i quali per altro ora, dopo che Ottaviano aveva ricevuto un tale « arco trionfale » (la denominazione è recente) dopo la vittoria su Sesto Pompeo (36), acquistarono una particolare importanza come archi onorarî o monumenti di vittoria. Sul ponte Milvio (ponte Molle) presso Roma stava un arco sormontato dalla statua d'Augusto. Più frequenti che in Roma stessa questi archi lo erano nelle Province, particolarmente nella Gallia dove avevano una forma straordinariamente ricca. Già nella prima epoca imperiale noi troviamo le tre forme principali: una porta semplice (fig. 792), una porta tra due larghe ali di muro (fig. 793), una porta principale con due porte minori nelle ali (fig. 794). L'arco ha sempre la sua cornice particolare, le ali sono spesso divise con mezze colonne. Il tutto termina con un attico, che offriva il campo ad un'iscrizione o a rilievi, regolarmente

Fig. 793. Arco dei Giuli presso St. Remy. (Glanum Livii). (Fot. P. Trendelenburg).

sormontato da una statua, o da gruppi statuarî. Anche in altre parti i piani e i fregi dell' arco si prestavano ad una decorazione scultoria: questa ad esempio ha un carattere gallo-barbarico nel fregio dell'arco di Susa. I singoli elementi di questi monumenti onorarî sono invero più antichi (pag. 345), ma la loro applicazione ad una porta di gala e per base di statue onorarie sembra essere nuova.

Tombe. — Una grande varietà regna nei monumenti funerarî. Ancor oggi domina la via Appia la tomba di Cecilia Metella, nuora del triumviro Crasso, un edificio rotondo a maniera di torre su una base quadrata che fu usato nel Medio Evo come fortezza e coronato di merli (fig. 795). Augusto adoperò questa forma, che dava un carattere monumentale alle antiche tombe rotonde italiche (pag. 394, 406), con maggiore ricchezza nel Mausoleo della famiglia imperiale, che egli innalzò in mezzo a un parco tra il Tevere e il Pincio, coronato da una collina piantata ad alberi (l'antico tumulo): questa forma ritorna anche in altre tombe del periodo. La caratteristica tomba del fornaio M. Vergilio Eurisace, fornitore dello stato, dinanzi a Porta Maggiore, con la sua architettura imitata dal forno e con un fregio che rappresenta la fabbricazione del pane (fig. 796), e la piramide egittizzante di Caio Cestio mo-

Fig. 794. Arco di Tiberio in Orange.

Fig. 795. Tomba di Cecilia Metella (« Capo di bove »). Roma, Via Appia.

strano i tentativi di nuove forme. L'ispirazione egizia si ritrova anche nell'innalzamento di obelischi presso l'Ara Pacis, nel circo, vicino al tempio di Iside, dinanzi al Mausoleo di Augusto. In contrasto con le fastose tombe isolate furono innalzate a

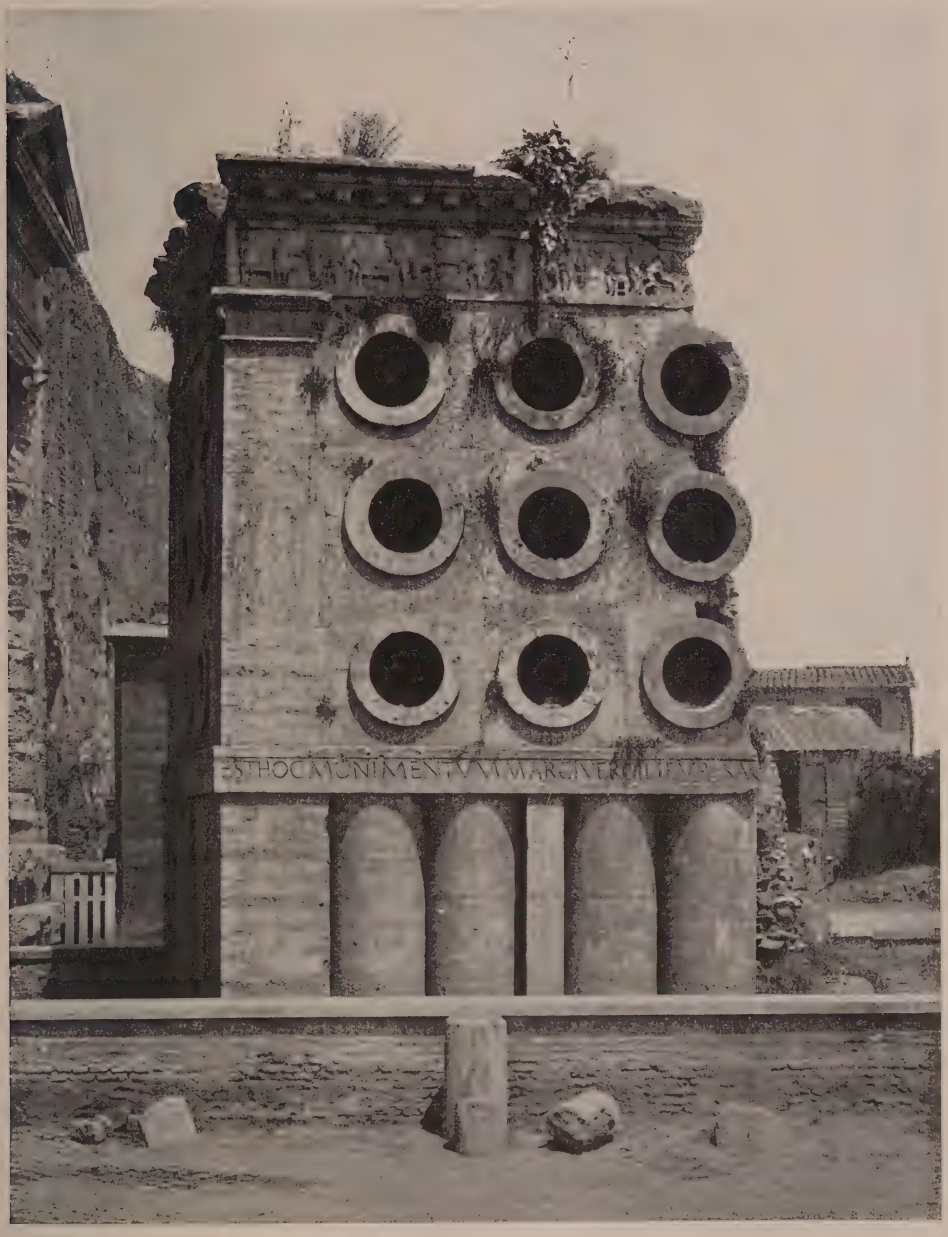


Fig. 796. Tomba di Eurisace. Roma.

Roma per i poveri delle tombe comuni dette « colombarî » per la somiglianza con le casette dei colombi; le urne cinerarie venivano deposte in piccole nicchie (fig. 797). Anche questa forma, che non appare prima di Augusto, proveniva da Alessandria dove era già in uso nel periodo tolemaico. Una grande varietà di monumenti sepol-

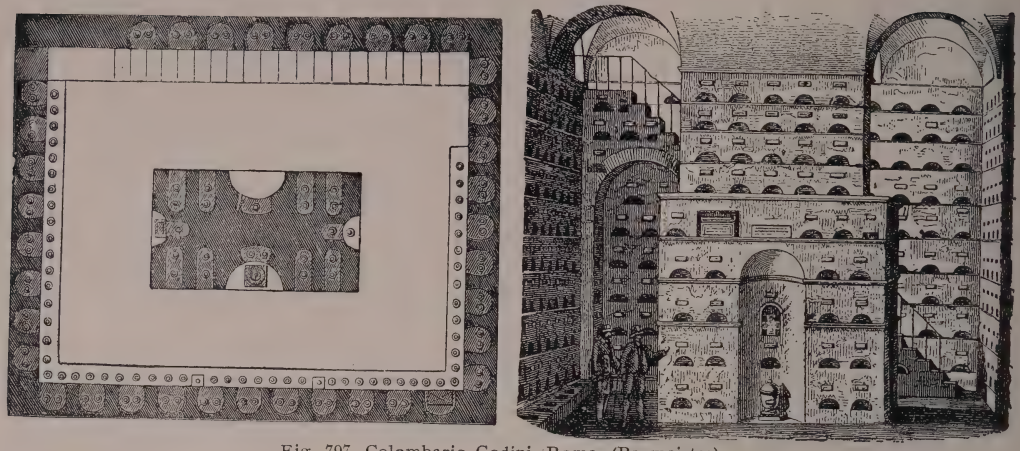


Fig. 797. Colombario Codini. Roma. (Baumeister).

crali la presenta anche la strada funeraria di Pompei, che si arricchisce assai in questo periodo: altari, templi, sedili semicircolari all'aperto o sotto nicchie sono le forme che essi presentano.

Altre forme di tombe appaiono nelle province: ad esempio in una tomba presso Mylasa nella Caria sopra un basamento e un portico aperto a pilastri si elevava una piramide a gradini come nel Mausoleo (pag. 347). Dall'Oriente riceve anche influenza

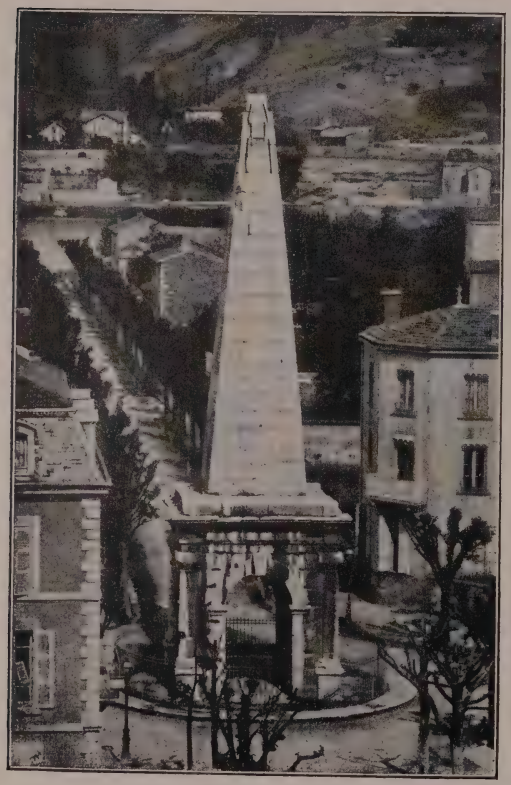


Fig. 798. Monumento funerario in Vienne. (« L'Aiguille »).

Fig. 799. Tomba dei Giuli in St. Remy. (Fot. P. Trendelenburg).

la Provincia gallica (Provence). La forma in uso nella Siria di un « tetrapylon » (arco di Giano) riappare sormontata da un obelisco in una tomba di Vienne d'epoca indeterminata (fig. 798); il « tetrapylon » costituisce una parte essenziale anche del ragguardevole monumento dei Giulî (innalzato a un C. Giulio e alla sua consorte dai loro tre figliuoli) presso St. Remy (Glanum Livii) non lontano da Tarascon (fig. 799), che appartiene all'epoca di Augusto. Il « tetrapylon » lì s'innalza su uno zoccolo ornato di grandi rilievi ed è coronato da un tempio rotondo aperto. Nell'interno del tempietto, il cui tetto a squame ricorda il monumento di Lisicrate in Atene (fig. 487), sono collocate le statue di C. Giulio e della sua consorte. La bellezza della costruzione e il carattere pittorico dei rilievi, che con digradazione di piani vanno dall'alto rilievo sino all'incisione, differiscono notevolmente dalla maniera italica, e fanno pen-

Fig. 800. Battaglia, dalla tomba dei Giulî in St. Remy.

sare ad influenze greche esercitatesi forse per mezzo della vicina Massalia (cfr. pag. 494). Una costruzione simile, soltanto molto più piccola e più semplice, è offerta dalla tomba degli Istacidî in Pompei.

Affini per forma a queste tombe a più piani sono i monumenti onorarî di vittorie (« tropaea ») come quello di Augusto nelle Alpi Marittime sopra Monaco (La Turbie, 6 a. C.). Su un alto zoccolo quadrato erano qui sovrapposti un edificio rotondo, un monoptero tuscanico ed uno ionico: un tetto a padiglione con un trofeo sul culmine ne costituiva il coronamento. Anche qui l'Oriente ha fornito il modello (fig. 602).

Scultura. — Se l'architettura sopra ogni altra arte rispecchia la magnificenza e la grandiosità del primo periodo imperiale, nelle arti figurate si riflette di più il bisogno di tranquillità dopo il secolo agitato delle guerre civili. L'arte ellenistica aveva raggiunto con i gruppi rodî vibranti di « pathos » (pag. 385 e ss.) l'ultimo grado della scultura movimentata; ora questo indirizzo per un certo periodo comincia a decadere o per lo meno non occupa più il primo posto nella scultura grande.

Invece, come nella poesia augustea, si ritorna agli antichi modelli classici, agli « exemplaria graeca » di Orazio. I rappresentanti di questo classicismo piuttosto povero d'idee sono degli artisti ateniesi che siamo soliti chiamare neo-attici. Essi debbono essersi stabiliti in Roma già nel periodo repubblicano, forse costretti ad emigrare dopo la devastazione di Atene (86) compiuta da Silla; ma la loro attività principale comincia soltanto sotto Augusto. Continuano l'opera dei pasitelici e dei loro compagni (pag. 433 e s.) ma la loro facoltà creatrice è assai limitata. Essi volgono volentieri lo sguardo indietro per trarre ispirazione dalle opere più antiche. Trasformano leggermente i loro modelli oppure li copiano addirittura. L'Oratore di Kleomenes al Louvre è ad esempio tolto da un Ermete del V secolo. All'arte di copiare, che comincia ora e che rimediò per i Romani alla mancanza di un talento artistico proprio, noi dobbiamo in gran parte la nostra conoscenza dell'arte greca più antica. Antiochos copia la Parthenos, Apollonios figlio di Archias copia in due busti in bronzo il Doriforo di Policleto ed un'Amazone, M. Cossutius Cerdo copia un Satiro del medesimo artista. Il celebre torso del Belvedere (fig. 801), opera di un altro Apollonios, sul cui soggetto non v'è accordo fra i critici, si riannoda ad un modello lisippeo (v. pag. 316). Anche una statua con una pelle a tracolla alla quale è stata adattata una testa di Canefora, opera di Kriton e Nikolaos, tradisce un modello attico del V secolo (fig. 394). In un rapporto simile rispetto alle « Korai » dell'Eretteo (fig. 447) pare che si siano trovate le Cariatidi di Diogenes che stavano sulle colonne del Pantheon di Agrippa (pag. 437). Altri lavori di questo gruppo d'artisti (ad esempio l'Eracle Farnese in Napoli, una copia esagerata da una statua di Lisippo, cfr. fig. 556) sembrano appartenere ad un periodo più tardo. La caratterizzazione soltanto esteriore del Tevere nel Louvre, che è stato tratto dal Nilo (fig. 674), dimostra la scarsa fantasia di questi artisti. Un interesse storico-artistico simile a quello coltivato nella corte pergamena (pag. 375) deve sostituire la scintilla creatrice, e così si risale fino ai periodi più lontani: mentre Augusto ornava i suoi templi all'interno con le statue del più bel periodo (ad es. fig. 500) per gli acroterî egli si valeva volentieri delle statue arcaiche di un Boupalos (pag. 167). Alle volte il gusto e lo spirito, quasi fossero o esauriti o saziati o malcontenti, ritornano ai modelli arcaici. Un esempio

Fig. 801. Torso di Belvedere. Vaticano.

Fig. 802. Pecora allattante. Marmo. Vienna. (Schreiber).

Fig. 803. Leonessa e leoncelli. Marmo. Vienna. (Schreiber).

di questo stile arcaizzante è offerto dalla base triangolare di Dresda. Una svariata mescolanza di figure arcaistiche, classiche ed ellenistiche, spesso in composizioni arbitrarie ed illogiche, domina nei numerosi rilievi e utensili di lusso degli artisti neoattici o simili artisti decoratori (Salpion, Sosibios, Pontios). A queste opere si ricollegano i rilievi in argilla dipinti che, o in forma di metope o in forma di fregi, si adattavano alle ornamentazioni di edifici in mattoni o servivano di rivestimento alle trabeazioni in legno (ad es. nei « compluvia » degli atrî), mentre per una decorazione parietale più sontuosa si usavano dei rilievi in marmo alla maniera elleni-

Fig. 804. Cippo funerario di Amempto. Louvre.

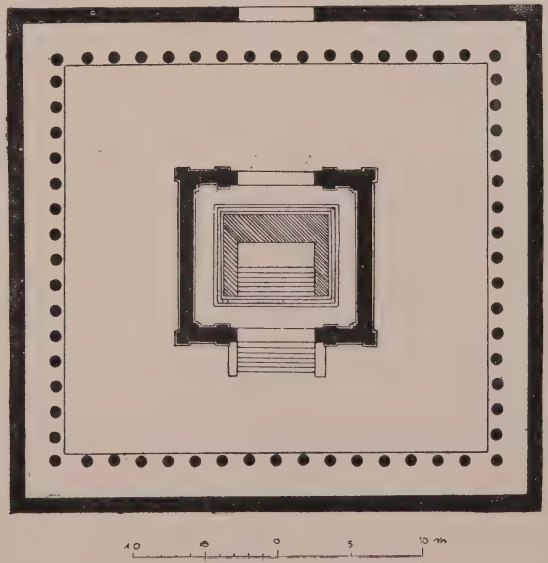


Fig. 805. L'Ara Pacis. Pianta. (Petersen).

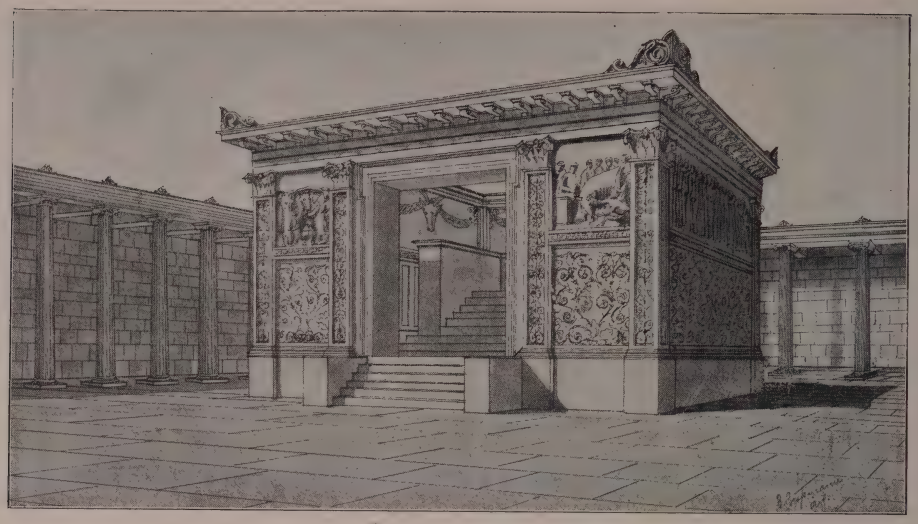


Fig. 806. L'Ara Pacis dall'esterno. (Secondo Niemann e Durm).

stica. Uno squisito esemplare di tali rilievi è offerto da due lastre di marmo italico leggermente ricurve che adornavano una fontana (fig. 802, 803): una pecora ed una leonessa in una cornice campestre, i cui elementi percorrono tutti i gradi del rilievo sino alla semplice incisione e producono così un effetto pittorico, anzi illusionistico. In queste opere decorative di scultura non si poteva rinunciare all'indirizzo moderno. Così i rilievi, spesso ricchi e graziosi, che d'ora in poi adornano i cippi in marmo, le urne cinerarie o gli altari funebri sono di gusto ellenistico, per quanto trattati con una certa originalità: gli esemplari augustei sono modesti e un po' rigidamente gravi (fig. 804). Del resto il rilievo augusteo ha in complesso un carattere assai naturalistico, in quanto che mira ad una riproduzione fedele ma nello stesso tempo pittorica di ogni particolare. Anche questo era già stato iniziato nell'età ellenistica, ma soltanto ora vi si lavora con talento e con gusto.

Il classicismo greco rievocato da Augusto ebbe nell'arte così poca vitalità come nella poesia. Un nuovo diritto all' esistenza lo conquistò soltanto nella sua unione con soggetti e forme romane (ci sentiamo invitati ad un paragone con Vergilio), unione che dominò soprattutto negli edifici pubblici. Il più nobile di essi è l'altare della Pace imperiale « Ara Pacis Augustae » che il Senato votava nell'anno 13 a. C., allorquando Augusto dopo una lunga assenza e dopo la pacificazione delle province della Siria, della Spagna e della Gallia era ritornato in Roma, e che fu dedicato quattro anni più tardi. Ricostruirlo nei suoi elementi essenziali è stato còmpito di acute ricerche. L' altare si trovava sulla via Flaminia (Corso, presso il palazzo Fiano) probabilmente dentro un'area circondata da portici a colonne (fig. 805, cfr. fig. 618). Un muro di cinta largo m. 11.6 e profondo m. 10.52 circondava il cortile dell'altare (fig. 806), il cui principale adornamento nell'interno era costituito da magnifici festoni di carattere naturalistico (fig. 807). Esteriormente le mura erano nella loro parte inferiore ricoperte di ricchi motivi a tralci trattati nella medesima maniera (fig. 808, cfr. fig. 652); al di sopra si distendeva un fregio a rilievo figurato. Gli spazî stretti accanto alle due grandi aperture nel lato anteriore e poste-

riore contenevano figure di santuarî romani o rappresentazioni di carattere simbolico. Nel lato d'ingresso ad occidente troneggiava a sinistra, come sembra, la dea della Terra, « Tellus », tra due divinità dell'aria, mentre a destra veniva fatto ai Penati il sacrificio della scrofa, ambedue rappresentazioni di carattere pittorico (nella fig. 806 la disposizione è errata). I lati lunghi presentano diviso in due metà un corteo, che alla maniera del fregio del Partenone si muoveva dal lato posteriore verso il lato d'ingresso. Sul lato meridionale vi erano i più alti collegi sacerdotali e tutta la famiglia imperiale (fig. 809); in rapporto con essi ed in egual direzione sul lato settentrionale v'era il Senato. Questo corteo esprime, perfino nei fanciulli, la compostezza e la dignità romana, come i cavalieri del fregio del Partenone rappresentavano la naturale grazia dell'Atene di Pericle. I personaggi principali sono più vicini allo spettatore ed hanno un maggiore rilievo delle figure minori che occupano il fondo: un espediente artistico già adoperato nei fregi del Mausoleo e che si riscontra anche nei rilievi della tomba dei Giulî (fig. 800). Anche in questo l'Ara Pacis fa riscontro al Partenone, che come lì per la prima volta fu adoperato il marmo locale pentelico, qui per la prima volta trovò applicazione in un grande edificio pubblico il marmo italico di Luni (Carrara). Un altro rilievo di una dignità altrettanto solenne rappresenta il grande sacrificio pubblico dei « Suovetaurilia », ed ivi la casa d'Augusto è accennata dai due lauri che stanno dinanzi agli altari (fig. 810). Di altri monumenti pubblici è notevole un rilievo in Ravenna che rappresenta la famiglia di Augusto divinizzata (fig. 811). Del grande altare d'Augusto in Lione (12 d. C.) sappiamo che esso era circondato dalle statue di sessanta distretti gallici; possiamo richiamare alla memoria la Barbara prigioniera in Firenze (fig. 779) oppure pensare piuttosto alle figure di barbari sugli archi di St. Remy (fig. 793) e di Orange (fig. 794).

Fig. 807. Festone, dall'interno dell'Ara Pacis. (Petersen).

Fig. 808. Motivo floreale, dall'esterno dell'Ara Pacis. (Petersen).

La maggiore affinità d'indirizzo artistico con queste opere l'hanno i ritratti, per la maggior parte eccellenti, di questo periodo, che presentano una precisa caratterizzazione individuale. Per le persone di alto lignaggio, specialmente della famiglia imperiale, sono preferite le statue ellenizzanti o « achillee », nude (fig. 812) oppure in vestito greco; del resto predomina o la toga con la ricchezza delle pieghe (fig. 809 e s.) o la corazza. Fra le più belle e più fedeli statue-ritratti si ha da annove-

Antonia la giovane. Germanico. Druso. Antonia la vecchia. L. Domizio Enobarbo.

Fig. 809. La famiglia di Ottavia (?) nel corteo dell'Ara Pacis. Firenze, Uffizi.

rare quella di Augusto trovata in una villa di Livia, la sposa di Augusto, presso Roma, statua che fu innalzata nell'anno 13 a. C. nella medesima occasione dell'Ara Pacis (fig. 813). L'imperatore porta sulla tunica una corazza, il cui ornamento a rilievo ricco e pieno di significato per ogni suo elemento ricorda la poesia aulica di Orazio; il mantello da generale egli se lo è gettato sul braccio sinistro, al quale poggiava la lancia, mentre l'altra mano è alzata per l'allocuzione. Nel costume si sono conservate chiare tracce di policromia (rosso purpureo, giallo e cremisino). Il piccolo Amore al lato della statua ricorda la derivazione della stirpe dei Giulî da Enea e da Venere (cfr. fig. 811). Fra le figure femminili sono particolarmente attraenti quelle sedute, che derivano da modelli ellenistici (fig. 814); di squisita bellezza è il busto detto di Klytia, una delicata testa di nobile espressione che è inserita in un calice floreale e che forse rappresenta la casta Antonia, la madre di Germanico e dell'imperatore Claudio (cfr. fig. 809). Anche la Giunone Ludovisi sembra il ritratto idealizzato di una donna imperiale. Le statue femminili erette (fig. 815) ripetono per lo più dei motivi di panneggiamento prassitelici o affini (il costume femminile romano era uguale al greco); non mancano neppure figure di fanciulli di viva espressione.

Fig. 810. « Suovetaurilia » (sacrificio del porco, della pecora e del toro). Marmo. Louvre.

L'arte del ritratto acquista un fare grandioso, come un tempo alla corte dei Diadochi (pag. 363, 370), nei grandi camei con scene allegoriche della famiglia imperiale. Un esempio dell'elevazione dei Cesari all'altezza degli dèi l'offre la grande onice del Gabinetto delle Antichità in Vienna, che è di squisita finezza (fig. 816). L' imperatore Augusto vi troneggia, avendo l'aquila di Giove a lato, accanto alla dea Roma a cui nelle province egli era spesso accomunato nel culto (pag. 440). La dea della terra abitata pone sulla sua testa una corona, ed è accompagnata dalle divinità del mare e della terra feconda. Accanto alla figura di Roma sta Germanico, mentre Tiberio scende dal carro trionfale dopo la vittoria sui Pannonî (12 d. C.). Al di sotto dei soldati sono occupati ad alzare un trofeo circondato dai Pannonî prigionieri. La pietra con le sue figure di un bianco latteo sul fondo bruno è un modello di eleganza nobile ma un po' fredda. Forse a buona ragione essa è attribuita al più abile intagliatore di gemme del tempo, Dioskourides dell'Asia Minore, del quale noi possediamo anche alcune eccellenti gemme (fig. 817): era celebre di lui una testa di Augusto. La glittica ebbe ora il suo ultimo periodo di splendore in Dioskourides e nei suoi figliuoli, in Aspasios (fig. 401), in Solon, in Felix, in Gaius ed altri, che talvolta incidevano degli eccellenti ritratti, talvolta, come gli scultori, copiavano delle statue (fig. 817) o dei rilievi più antichi e solo di rado trattavano delle composizioni proprie. Al posto delle pietre

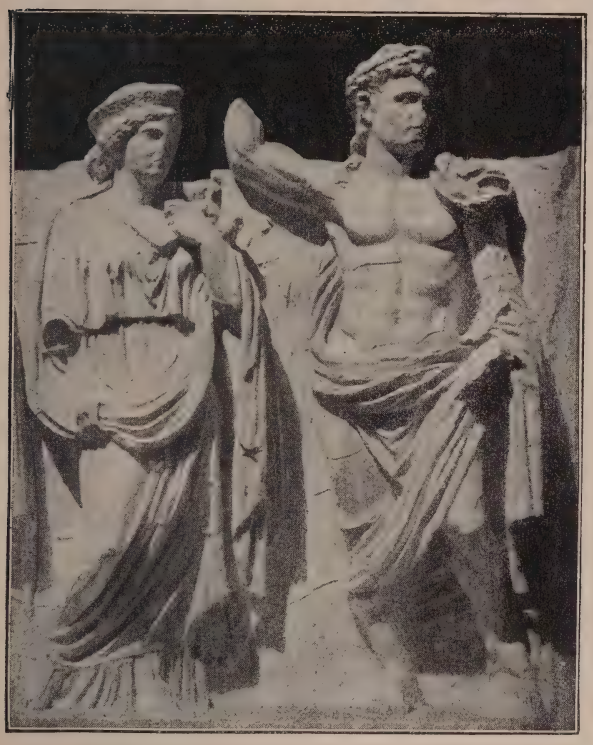


Fig. 811. Livia come Venus Genetrix e Augusto come Marte. Da un rilievo in S. Vitale, Ravenna. (Conze).

Fig. 812. Agrippa Grimani. Venezia. Mus. Civico.

sigillari compaiono ora delle paste vitree a buon mercato, che riproducevano i vari colori delle pietre nobili autentiche, ma che tuttavia a causa del loro facile riscaldamento erano adatte non per sigilli ma solo per ornamentazione. La fabbricazione dei vetri era in auge, dei « millefiori » variopinti (pag. 370), delle imitazioni di camei, dei rilievi a cameo su vasi, come il così detto vaso Portland o un'anfora pompeiana, ne sono i prodotti migliori.

Fig. 813. Augusto di Prima Porta. Vaticano.

Con la glittica andava di pari passo in Roma la toreutica. Per lo più come tutta l'arte di questo periodo essa si limitava ad un'abile riproduzione o rielaborazione di motivi più antichi e produceva opere assai importanti e piene di gusto, come comprovano i ritrovamenti di suppellettile d'argento di Hildesheim, di Boscoreale e di Bernay (fig. 649 e ss.). Naturalmente i modelli appartenevano quasi esclusivamente all'arte ellenistica, nella quale la toreutica aveva avuto la sua maggiore fioritura (pag. 364 e ss.). Ma noi troviamo talvolta rappresentati nelle creazioni di quest' arte anche degli avvenimenti romani contemporanei (fig. 818); un piatto d' argento presenta Germanico nell' aspetto di Trittolemo in un ambiente egizio. Un modesto surrogato dell' argento troppo costoso era il vasellame rosso in argilla di Arretium (Arezzo), la così detta « terra sigillata », che si lavorava sin dagli ultimi tempi della Repubblica e che raggiunse il più alto grado di buon gusto nelle forme e di finezza nell'ornamentazione durante l'età augustea per cadere poscia di moda con l'accrescersi del lusso in Italia.

Pittura. — Mentre la scultura diviene sempre più pittorica la pittura si limita sempre più alla decorazione. Lo stile architettonico in prospettiva sopra descritto (pag. 430) predomina anche in Roma al tempo di Augusto. Ma gli sorge a lato un terzo stile che finora noi conosciamo solo da Pompei. Si potrebbe nondimeno chiamarlo augusteo, non soltanto perchè sorge nell' età di questo imperatore e si

Fig. 814. Romana seduta (« Agrippina la giovane »). Napoli.

Fig. 815. Statua femminile da Ercolano. Dresda.

mantiene per circa mezzo secolo, ma perchè per il suo carattere si riannoda completamente all'indirizzo artistico augusteo. In complesso esso mantiene la partizione della parete del secondo stile ed anche l'edicola nel mezzo, la quale tuttavia da una nicchia con finestra diventa una semplice cornice, giacchè qui come da per tutto il nuovo stile rinuncia a ciascuna apparenza di ampliamento dello spazio, alla prospettiva, ai colpi d'occhio sull'aperto, e ripone la parete nella sua naturale condizione di limite dello spazio. Le colonne dai fusti snelli, bianchi e deli-

Fig. 816. Cammeo di Vienna, con Augusto e Roma.

Fig. 817. Ermete. Gemma di Dioskourides.

catamente ornati divengono delle delimitazioni dei piani delle pareti. Tutti i motivi ornamentali sono dei semplici motivi piani a fregio o a fascia; essi presentano uno stile particolare assai ricco ma piuttosto rigido (Tav. XII, 3, 4) e ricordano spesso il lavoro d'intarsio. I colori sono serî; il bruno e il verde, il rosso e il nero e anche il violetto scuro hanno la parte principale accanto al giallo e al bleu che sono adoperati più raramente, e, poichè lo zoccolo è per lo più nero e la zona superiore della parete bianca o chiara (pag. 341, 431), ne resulta una naturale graduazione (fig. 819) come nella partizione delle facciate a più piani (pag. 429). Sulla scelta e sul tono del colore influiva la luce naturale dei vani: la luce che entrava dal cortile attraverso le porte batteva più fortemente le parti inferiori della parete e così naturalmente venivano dati dei colori più chiari dal basso verso l'alto. L'impressione è accresciuta dall' esecuzione oltremodo accurata: il tutto sta a segnare il ritorno

Fig. 818. Augusto riceve l'omaggio di barbari sottomessi (Germani sotto la guida di Druso?). Coppa d'argento da Boscoreale. Parigi, E. de Rothschild. (Mon. Piot).

del gusto al classicismo, ritorno caratteristico dell'età augustea. Anche i quadri corrispondono all' insieme. Essi, pur quando conservano la nicchia mediana, solo di rado offrono dei colpi d'occhio verso l'aperto, ma presentano una decorazione parietale incorniciata e di delicata esecuzione, la quale segue i modelli più antichi della pittura tanto nella scelta dei soggetti quanto nello stile, come lo indica la predilezione per le figure vestite, per le scene calme e la tendenza ad un'espressione posata (fig. 820). Accanto a grandi quadri, del resto non numerosi, si hanno anche molti quadretti (fig. 821). Si può ammettere con sufficiente sicurezza che questo stile non sia un'invenzione del tutto nuova dell'età augustea: anche qui, a quanto pare, l'origine ha da cercarsi in Alessandria (fig. 822). Del resto noi non sappiamo con certezza se questo stile fosse soprattutto coltivato in Roma o se non fosse forse limitato alla Campania.

Comunque possa essere, uno stile così esclusivo e nello stesso tempo così costoso non poteva nè mantenersi a lungo nè trovare una generale diffusione anche nelle case modeste. E così accanto ad esso si svolge un quarto stile che si riannoda immediatamente al secondo e che a quanto sembra era già conosciuto e combattuto da Vitruvio, architetto del tempo di Augusto: forse esso costituiva in Roma la continuazione immediata del secondo stile. Come in quest'ultimo (pag. 430) si tratta di

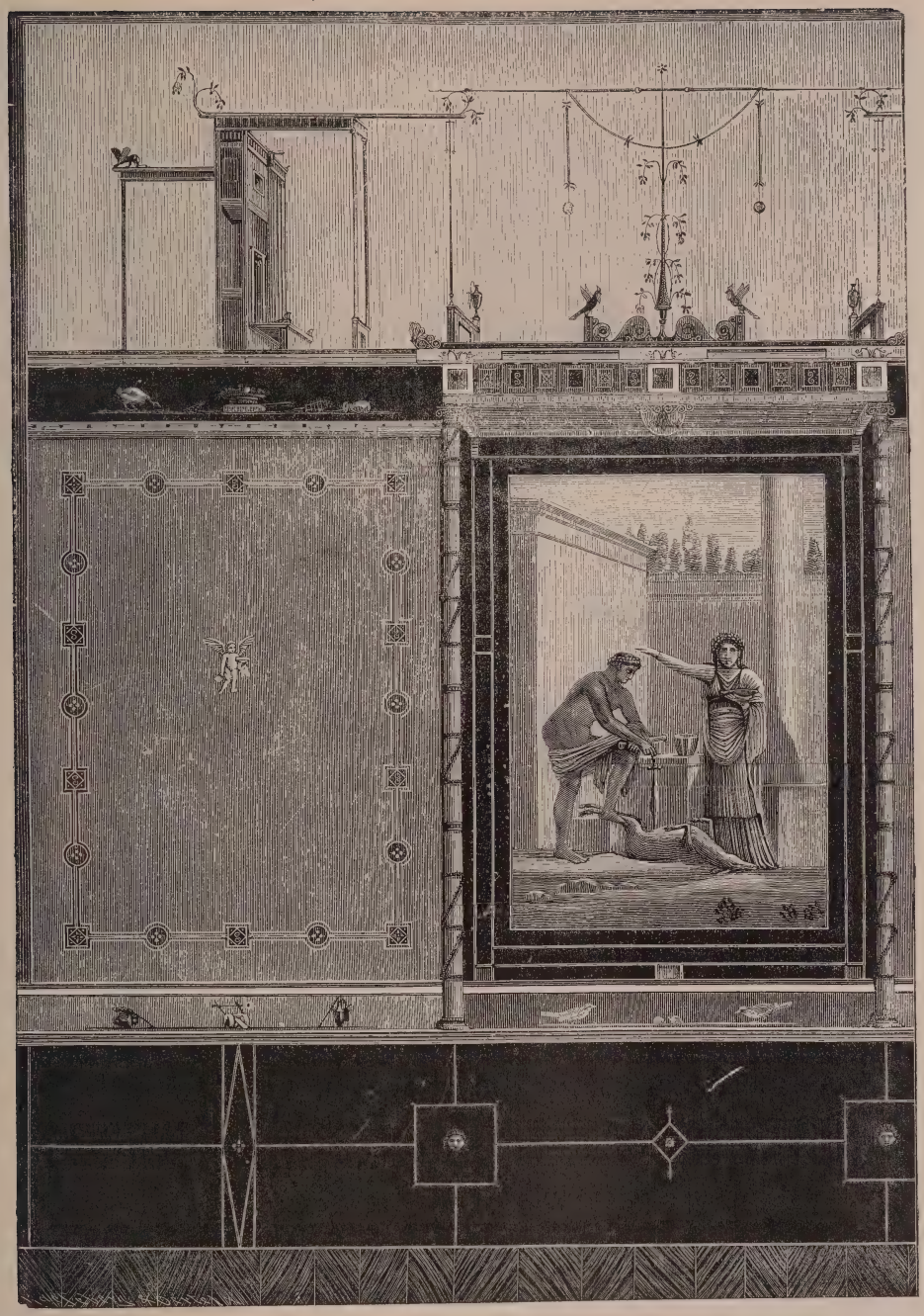


Fig. 819. Decorazione parietale del « terzo stile » dalla Casa di M. Spurio Mesor, Pompei. (Mau).

nuovo del maggiore ampliamento possibile dello spazio. Ma a questo scopo viene ora combinato un fantastico giuoco di forme architettoniche, sottili, artificiose, impossibili, quale già aveva iniziato nel periodo ellenistico Apaturios d'Asia Minore (pag. 341): una continua spezzatura delle pareti con dei colpi d'occhio in prospettiva (fig. 823). Già tutta l'architettura della casa era combinata per vedute di sfondo (pag. 427) e questa circostanza può avere influito sulla predilezione per la decorazione

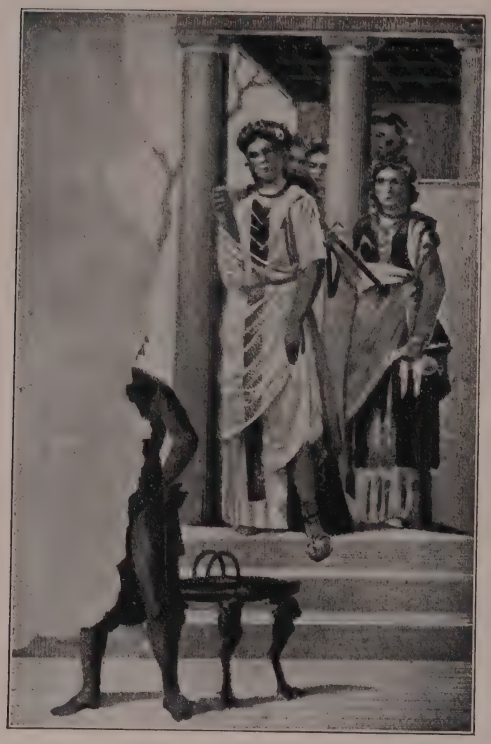


Fig. 820. Ifigenia in Tauride. Pittura parietale dalla Casa di L. Cecilio Giocondo, Pompei. (Niccolini).

Fig. 822. Da una parete pompeiana del « terzo stile ». (Semper).

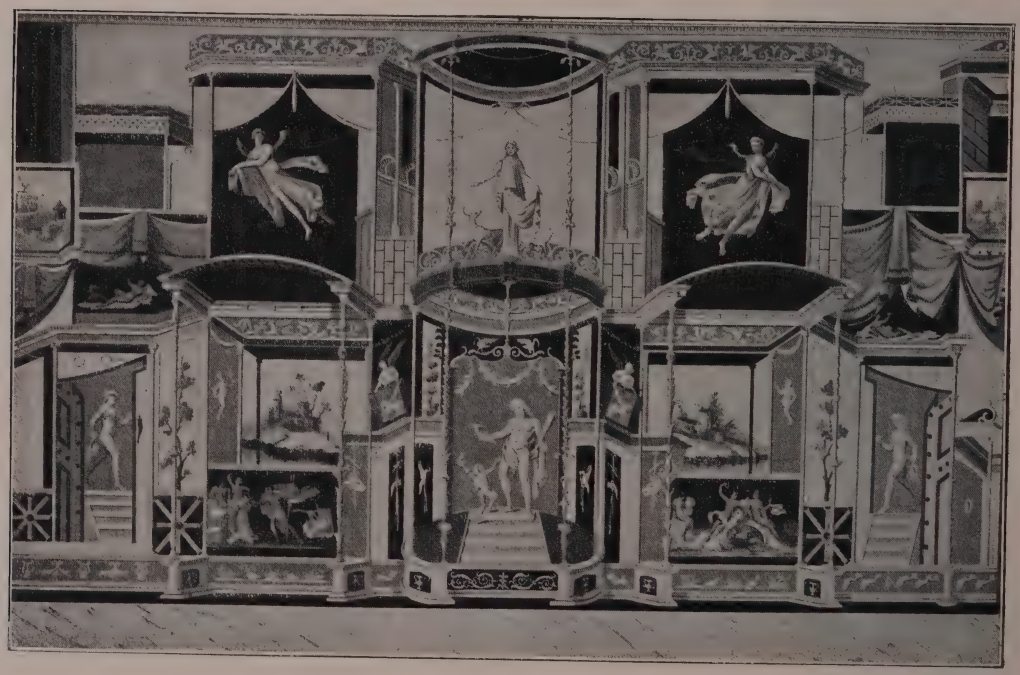


Fig. 823. Decorazione parietale del « quarto stile » a fresco e stucco dalle terme Stabiane in Pompei. (Cerillo).

pittorica a prospettiva. Un'altra ispirazione veniva dal teatro, la cui costruzione scenica si rispecchia in alcune decorazioni parietali. Di pari passo colla disgregazione della struttura architettonica reale va una predilezione piuttosto fastosa per i colori ricchi, spesso stridenti (Tav. XII, 5). Nelle pareti gli spazî lasciati liberi dalle fantasie architettoniche, con i loro archi aerei e i fregi sottili, risplendono per cinabro, zafferano, turchino, porpora, e i membri architettonici non risaltano più col bianco ma col giallo-oro. Si possono distinguere differenze di gradi e stadî di sviluppo, e in complesso si deve ammettere che le decorazioni nel periodo augusteo ancora conservavano una certa misura. Ciò vale anche per le innumerevoli pitture che, grandi o piccole, libere o incorniciate, erano distribuite sulle pareti variopinte. Tra di esse ve ne sono non poche di un genere piuttosto severo, tratte da buoni modelli (fig. 824); l'ultimo passo sulla via incominciata era riservato all'epoca seguente.

Fig. 821. Amorino volante. Piccola pittura circolare. (Niccolini).

V. — DA TIBERIO A TRAIANO (14-117).

L'età augustea costituisce uno dei culmini nello sviluppo dell' arte romana: essa significa la vittoria completa dello spirito greco. Ma, proprio come nella poesia romana, l'elemento classicistico si spegne con Augusto: solo l'elemento greco moderno continua ad esistere mentre i germogli di un'arte nazionale seguono il loro sviluppo. Lo sviluppo logico di quest' ultima e quello non meno conseguente di un'architettura greco-romana costituiscono il tratto comune del secolo posteriore ad Augusto per quanto differentemente possano aver influito sulla loro epoca e sulla loro arte i Claudî, i Flavî e finalmente lo spagnuolo Traiano.

Fig. 824. Sacrificio di Ifigenia. Pittura parietale pompeiana, dalla Casa del Poeta tragico. Napoli.

I Claudî (14-68). — Naturalmente l'arte aulica si ricollegò soprattutto a quella ellenistico-augustea. Ma la sardonice di Parigi sulla quale Tiberio e Livia dànno il commiato a Ger-

Temno. Kibyra. Myrina. Efeso. Apollonia. Hyrkania.
Fig. 825. Base di Pozzuoli. Marmo. Napoli. (Fot. Sommer).

manico che parte per l'Oriente (17 d. C.) rivela, sebbene essa sia solo di pochi anni posteriore alla gemma di Augusto (fig. 816), pur colla maggiore magnificenza di colore dei suoi cinque strati, uno stile molto più duro: si crede di rintracciarvi una mano romana piuttosto che greca. Anche altri camei raggiungono soltanto di rado l'antica finezza. Con i Claudî cessava quasi del tutto l'arte del cameo, e anche la toreutica decadeva rapidamente, cosicchè veniva apprezzato e pagato bene soltanto l'antico vasellame in argento. Anche il nobile stile decorativo augusteo (pag. 452 e ss.) non ha avuto più lunga durata: come nella poesia comincia qui « l'età argentea ». La rapida decadenza del gusto si rivela nella pesante costruzione superiore dell'arco di Tiberio in Orange (fig. 794); anche le tombe di questo periodo in Pompei, per lo più una camera funeraria cubica con un'aggiunta superiore a forma di altare, divengono a poco a poco sempre di minor gusto, spesso barocche e sovraccariche pur con la loro povertà di mezzi. Un maggiore spirito greco regnava naturalmente nella base di una statua seduta di Tiberio che dodici città dell'Asia Minore nell'anno 20 dedicarono nel Foro Giulio all'imperatore per la sua liberalità dopo un terribile terremoto, e che era ornata, secondo il modello dell'ara di Augusto in Lione (pag. 449), delle loro personificazioni; un'imitazione dell'anno 30 con le figure di 14 città stava in Pozzuoli e si trova ora nel Museo di Napoli (fig. 827). Tali copie di monumenti della capitale si riscontrano spesso nelle città di provincia: un interessante esempio se ne è conservato in Sorrento (cfr. fig. 502).

Fig. 826. Parte dell'Acquedotto Claudio nella Campagna romana.

Di maggior importanza furono le creazioni dei primi tre Claudî in due altri campi. I primi

elementi di una scultura romana storica che erano sorti sotto Augusto (pag. 448 e s.) trovarono ora un notevole sviluppo. Le battaglie e i trofei d'armi sull'arco di Orange (fig. 794) sotto il loro carattere provinciale tradiscono i modelli pergameni. Uno stile del tutto diverso presentano gli avanzi di un arco di Claudio innalzato l'anno 52 nel Campo Marzio per il soggiogamento della Britannia (43). I soldati con le loro in-

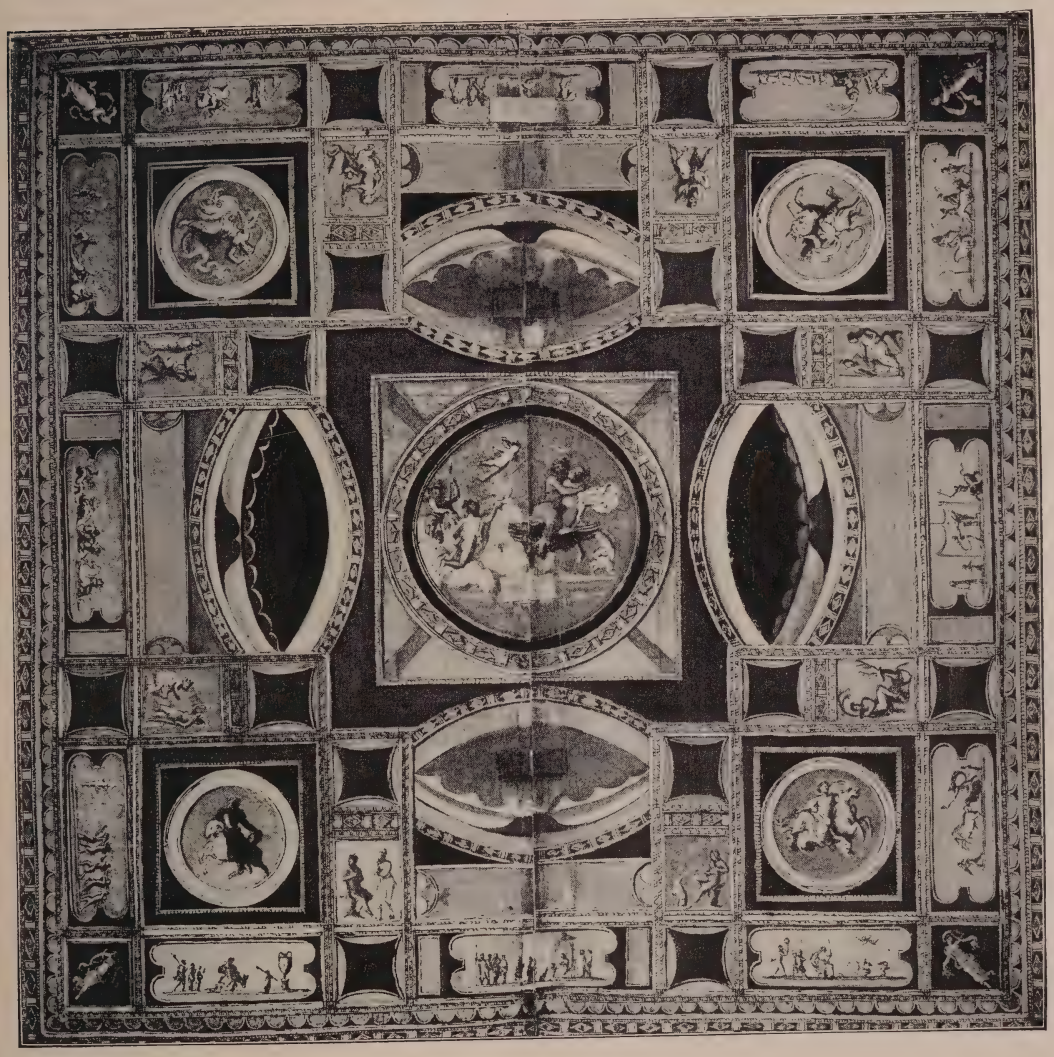


Fig. 827. Soffitto nella « Domus aurea » di Nerone. (Francisco de Hollanda).

segne sono qui accalcati in tal modo che le teste appaiono in più file l'una sopra l'altra: una trasformazione poco felice nel campo militare degli schemi dell'Ara Pacis. Lo sviluppo ulteriore di quest'arte doveva avvenire soltanto più tardi.

Dei templi appartiene forse già all'età di Claudio il tempio di Augusto e di Livia in Vienne, una copia rimpicciolita e male conservata della « Maison Carrée » di Nimes (fig. 790). Un lato migliore dell'architettura claudia è rappresentato dagli edifici di utilità pubblica, come l'accampamento dei pretoriani di Tiberio in Roma, e il porto di Ostia e la galleria per il prosciugamento del lago di Fucino, ambedue eseguiti da

Claudio. Ancor oggi le lunghe arcate degli acquedotti, che danno tanto carattere al quadro della campagna romana (fig. 826), testimoniano della cura degl'imperatori per provvedere d'acqua la città : la porta della città legata all' acquedotto claudio (Porta Maggiore) continua acconciamente lo stile rustico degli archi. Il piano di Caligola di riunire la residenza imperiale sul Palatino alla sede capitolina di Giove per mezzo di un ponte ad arcate rimase invece senza esecuzione e soltanto preannunciava i piani giganteschi futuri.

Colui che compì questi piani fu Nerone (56-68). Nell'anno 64 l'incendio neroniano distruggeva quasi tutta la Roma repubblicana, all'infuori del Foro e del Campidoglio,

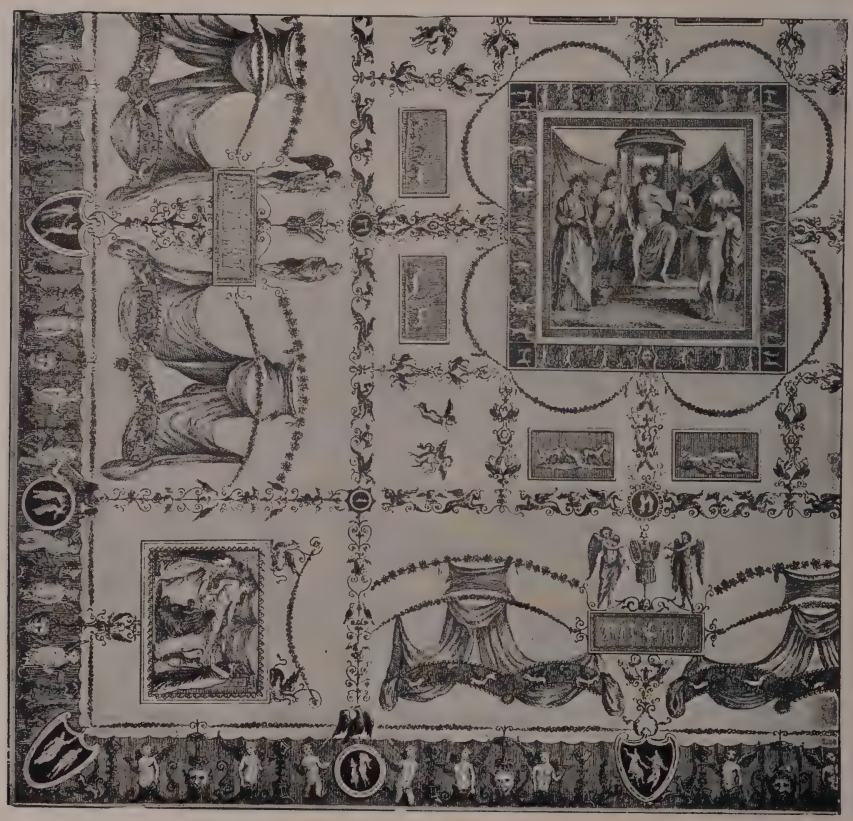


Fig. 828. Parte di un soffitto della « Domus aurea » di Nerone. (Ponce).

ed inoltre una parte del Palatino. Nella ricostruzione della città il primo posto fu preso dalla « Domus aurea » di Nerone, l'opera maravigliosa degli architetti Severus e Celer, che abbracciava cinquanta ettari con i suoi stabilimenti e il suo parco. Gli avanzi del palazzo, che sono conservati sotto le terme di Traiano ed erratamente sono denominate per lo più terme di Tito, presentano un carattere di decorazione pittorica piuttosto sostenuto tanto nei quadri incorniciati quanto nell'ornamentazione, dalla quale i pittori del Rinascimento hanno tratto ispirazioni per i loro « grotteschi ». Le volte dei corridoî presentano un'acconcia distribuzione ornamentale con dei quadri ben inseriti ; lo stile è più ricco nei soffitti leggermente incurvati delle stanze principali, dove si presentano uniti stucchi e pitture (fig. 827) o dove dei tappeti apparentemente appesi

rialzano l'effetto pittorico (fig. 828). Cosa notevole il pittore era un romano, Fabullus: anche altri due pittori di quest'epoca tarda portano nomi romani. Per gli edifici di questo periodo fu di grande importanza l'invenzione di grandi vetri per finestre che trovarono applicazione soprattutto negli stabilimenti di bagni divenuti sempre più grandiosi. Nerone aveva costruito nel Campo Marzio delle grandi terme, che, secondo il costume greco (pag. 346), erano di nuovo unite a delle palestre ed avevano degli impianti di bagni comuni per uomini e per donne. Come un indice della megalomania neroniana si innalzava sotto il Velia la statua in bronzo dell'imperatore, alta all'incirca m. 35, creata da Zenodoros con fusione imperfetta.

Un confronto con la « Domus aurea » ci si presenta ancora una volta in Pompei. Nel 63 un terremoto apportava qui grandi devastazioni che richiesero un'ampia ri-

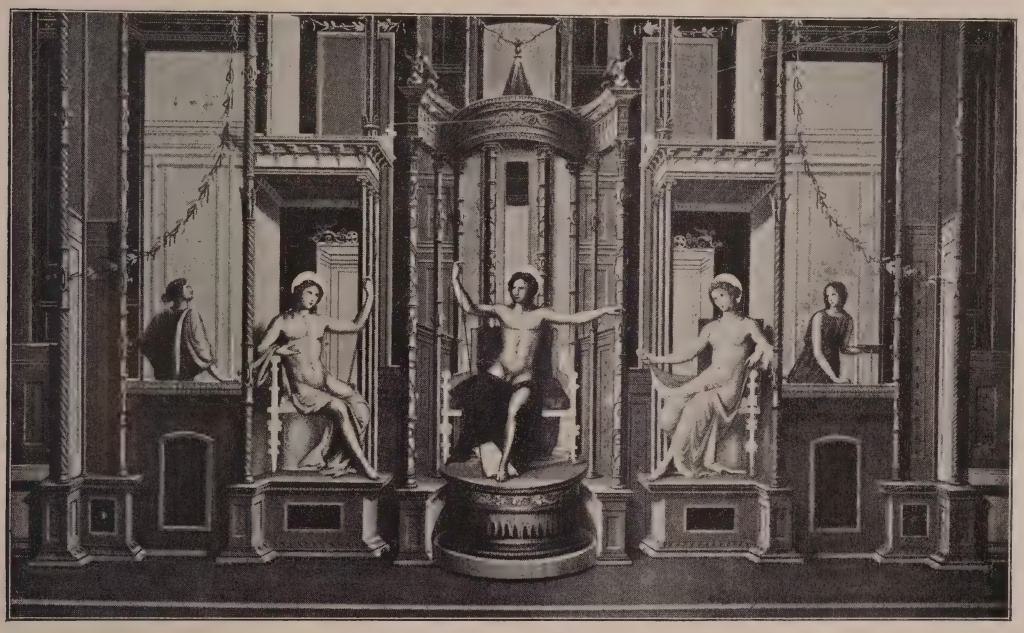


Fig. 829. Parete del « quarto stile », dalla Casa di Apolline in Pompei. (Niccolini).

costruzione ed una decorazione rapidamente eseguita. Da questo momento fino alla distruzione della città (79) dominò senza contrasto l'ultimo stile decorativo (pag. 454 e ss.), illogico ma pieno di effetto bizzarro nei colori e nelle forme, che è la vera espressione dell'età neroniana agitata ed avida di piacere. Esso è quello che si presenta principalmente sulle pareti pompeiane (fig. 829). Tutto in esso fa assegnamento sull'effetto; le pitture più accurate divengono rare, per la maggior parte sono sommarie e spesso trasandate. Non si pensa più ai particolari ma all'effetto d'insieme, che con i suoi molteplici fondi, con gli innumerevoli sostegni sottili, spesso dorati, con le sue prospettive e i suoi sguardi sull'aperto deve dare l'impressione di uno spazio interminabile. Anche dei cortinaggi dipinti hanno qui una parte come nella « Domus aurea ». Per il loro carattere dozzinale (che si mostra anche negli ornamenti di stucco fatti con stampe) è caratteristico l'uso frequente del medesimo modello per i quadri. In complesso qui regna un tono più libero, uno spirito alessandrino non impacciato, una grande predilezione per le figure nude e le scene d'amore (fig. 830). I modelli li fornisce

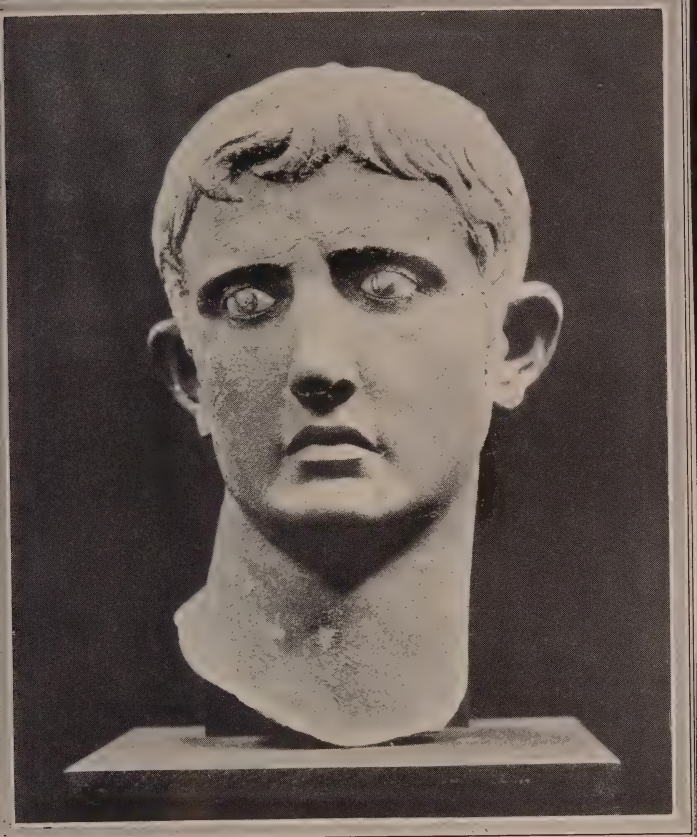
Fig. 830. Marte e Venere. Dalla Casa di Marte e Venere, Pompei. (Fot. Sommer).

ancor sempre la pittura ellenistica; talvolta dei soggetti romani (fig. 831 secondo Vergilio En. XII 398 e ss.) tentano di gareggiare, tal altra la rappresentazione della vita reale conduce ad un banale realismo (fig. 832). Tuttavia, nonostante le manchevolezze e le esagerazioni di quest'ultimo stile, l'effetto d'insieme della decorazione parietale pompeiana rimane sempre imponente: par quasi concordare con la natura circostante così ricca di colori. Una ricerca dell'armonia coloristica è frequentemente trascurata soltanto nell'ultima fase di questo stile. La grazia di una casa pompeiana di questo periodo ci è mostrata ancor oggi da quella dei Vettii (fig. 833), una delle migliori e di maggior gusto per la sua ricca decorazione figurata, che è stata lasciata per quanto era possibile nel suo antico aspetto.

I Flavî (69-96). — I tre imperatori Flavî appaiono nella nostra tradizione come dei grandi costruttori. Le condizioni stesse del momento li spinsero a ciò. Nel 70 andava a fuoco il tempio Capitolino dell'età sillana (pag. 428 e s.): dieci anni più tardi

Fig. 831. Enea ferito. Dalla Casa di Sirico, Pompei. (Fot. Sommer).

Fig. 832. Bottega di panettiere. Dalla Casa del Panettiere, Pompei. (Niccolini).



THOUGHT BY SOME TO BE A PORTRAIT OF GERMANICUS AND BY

EMPEROR AUGUSTUS, OR GERMANICUS? THE BRONZE PORTRAIT-

THE EMPEROR AUGUSTUS, OR GERMANICUS? THE BRONZE PORTRAIT

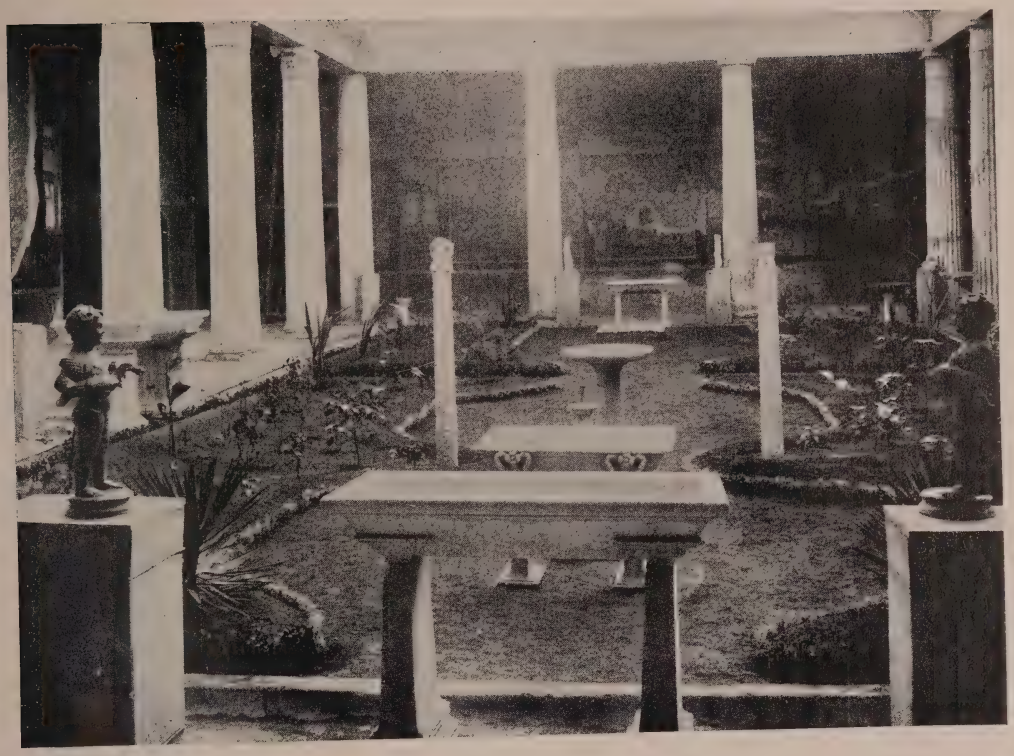


Fig. 833. Il peristilio della Casa dei Vettii in Pompei.

Fig. 834. L'anfiteatro Flavio (« Colosseo ») in Roma.

un grande incendio, non molto minore del neroniano, devastava oltre al Campidoglio il Campo Marzio con gli splendidi edifici dell'età augustea. Così la vecchia Roma veniva completamente distrutta. I Flavî continuarono ciò che Nerone aveva cominciato, e sorse una nuova Roma ordinata secondo un piano regolare, con strade larghe, con portici, con ricche fontane, con edifici sontuosi. Soprattutto bisognò levar di mezzo la « Domus aurea » che con le sue ampie dipendenze ostacolava la viabilità, e ciò potè essere eseguito solo a poco a poco. Nella valle tra il Palatino, il Celio e l'Esquilino, che il palazzo neroniano aveva adoperato come lago, si innalzò il grandioso edificio di Vespasiano, l'anfiteatro Flavio (« Colosseo ») destinato a 40-50 mila spettatori, che fu dedicato nell'80 da Tito (fig. 834). Ciò che circa cento anni prima era stato timidamente iniziato in Pompei (pag. 430) ricevette qui il suo completo sviluppo. L'anfiteatro aveva la forma elissoidale comune per tali edifici. La distribuzione degli spazî interni era stata fatta ingegnosamente in modo che tutti i posti potessero essere bene occupati e fossero comodamente accessi, bili. Ottanta arcate conducevano a pianterreno nelle gallerie a volta attraverso le quali si giungeva a due corridoî interni concentrici e alle scalinate. L'ordine più alto di sedili era chiuso da un colonnato. L'edificio è particolarmente notevole in questo, che, mentre i due piani inferiori conoscono soltanto la volta a botte, nelle parti superiori appaiono anche le volte a crociera ottenute con mattoni ed armature in ferro. Sembra che questa innovazione, straordinariamente importante per tutto lo sviluppo ulteriore della costruzione a volta, che scarica il peso della volta dalle pareti su sostegni particolari e rende possibile una conformazione più libera degli spazî coperti, sia stata fatta verso la fine del decennio 70-80. Nella distribuzione dell'architettura esterna appare conservato il medesimo sistema del teatro di Marcello (fig. 772): le mezze colonne si succedono in altezza negli ordini dorico, ionico e corinzio, le mura del piano più alto sono ravvivate da pilastri corinzî. Vespasiano costruì anche un nuovo foro, il « Forum Pacis », col gran tempio della Pace innalzato dopo la distruzione di Gerusalemme. Al medesimo avvenimento doveva la sua origine l'arco di Tito sull'altura del Velia i cui rilievi apprenderemo a conoscere tra poco (pag. 466). Tito stesso durante il suo breve governo completò oltre ad una parte del palazzo neroniano sul pendio dell'Esquilino le sue terme cominciate già da Vespasiano, (piccole, è vero, ma le prime in questa parte della città), alle quali conduceva una grande scalinata. Qui la volta a croce trovò larga applicazione.

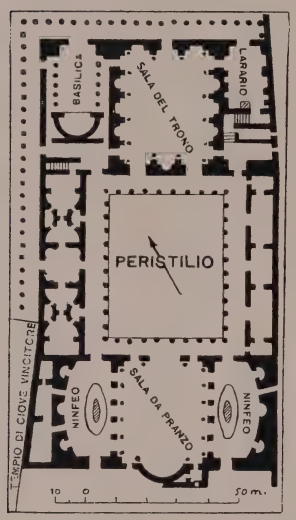


Fig. 835. Palazzo dei Flavî sul Palatino.

Importantissime furono le costruzioni di Domiziano (81-96). Sotto di lui per la quarta volta fu ricostruito il tempio Capitolino in quella forma snella che noi apprendiamo dai rilievi (fig. 860). A lui risale inoltre principalmente il palazzo imperiale Flavio sul Palatino, da questo momento in poi il « Palatium » ufficiale di cui è ricordato come architetto Rabirius. La distribuzione dei vani (fig. 835) come nel palazzo augusteo (pag. 437) non presenta alcuna somiglianza con la casa privata romana; tutto è ordinato alla maniera greca intorno ad un peristilio in una serie di sale grandiose e di belle proporzioni per il servizio e la corte imperiale. Una sala

corinzia (pag. 339), che sotto Adriano fu coperta a volta, fiancheggiata ai due lati da una basilica con l'abside e da un larario, inizia la serie come sala di ricevimento; poscia segue il grande peristilio con le stanze annesse ed infine la sala da pranzo anch'essa provveduta di un'abside e che alla maniera di una sala « cizicenica » (pag. 339) apriva la vista da ambedue i lati su luoghi ornati di fiori. Una grandiosa villa dell'imperatore sui colli Albani presso Castel Gandolfo aveva preso a modello il palazzo neroniano. Sotto il Palatino Domiziano rinnovò il tempio colossale di Augusto con la Biblioteca annessa; sul Quirinale costruì uno splendido tempio funerario per la famiglia Flavia mantenendo la tradizionale forma rotonda (pag. 404); sull'Esquilino innalzò in onore della doppia vittoria dell'89 sopra i Germani e sopra i Daci una fontana ricca di ornamenti, alla quale appartenevano i così detti trofei di Mario, ora

Fig. 836. Cornice e fregio con oggetti rituali fra bucrani, dal tempio di Vespasiano in Roma.

presso la scalinata del Campidoglio; finalmente cominciò il Foro di Pallade o Foro transitorio che fu poi completato da Nerva tra il Foro d'Augusto e quello di Vespasiano, del cui muro di cinta si è conservato un avanzo con colonne e trabeazione nelle così dette « Colonnacce ». Domiziano fece costruzioni anche nel Campo Marzio, dove ad esempio fondò uno stadio (piazza Navona) e un tempio di Minerva (Santa Maria sopra Minerva).

Templi di Vespasiano sono conservati in Roma, in Brescia (fig. 921), in Pompei. La cornice del primo (fig. 836) che fu costruito nell'80 da Domiziano mostra quel sovraccaricamento caratteristico dell'architettura flavia di ornamenti minuti ed ottusi, simili ai fregi in stucco pompeiani, che non lasciano alcuno spazio vuoto e perciò annullano il valore dei membri principali, lo stesso è nell'arco di Tito, nel Foro di Nerva e altrove. Questo soffocamento sotto un'ornamentazione rigida, minuta (ad es.

la predilezione per gronde ornate di foglie erette) corrisponde al medesimo gusto artistico dell'ultima fase della decorazione pompeiana. Un altro esempio ne è il capitello composito (fig. 905), che negli edifici pubblici per la prima volta appare nell'arco di Tito portato a compimento sotto Domiziano. Un capitello ionico diagonale è posto su un capitello corinzio ad acanto cosicchè per la ricerca di un effetto maggiore si rinuncia completamente all'organicità. Il tempio di Vespasiano in Brescia (fig. 921) che comprende tre celle ha dinanzi alla cella mediana un vestibolo ampiamente sporgente ai cui angoli sono legati dei pilastri con delle mezze colonne (cfr. fig. 665). Nel tempietto di Pompei, che si dovette contentare di uno spazio assai ristretto, il podio sul davanti cade a perpendicolo a mo' di tribuna ed è accessibile solo sul lato posteriore per mezzo di scale, mentre nel tempio romano per le esigenze di spazio i gradini superiori sono inseriti tra le colonne. Della copertura a volta l'architettura flavia faceva un largo uso nell'anfiteatro, nelle terme, nel « Palatium »; la costruzione a cupola sembra invece essere stata adoperata assai scarsamente. In Pompei, dove la volta era in uso dal periodo del tufo, appare una cupola soltanto all' ultimo nelle terme centrali; nelle terme più antiche (fig. 619) per il piccolo bagno freddo si erano aiutati ancora con un cono tronco superiormente. Una viva e libera attività edilizia è caratteristica dell'epoca flavia, ma accanto a questa un'esuberanza di ornamentazione. Lo stesso si riscontra nei cippi funerarî (fig. 837) che talvolta cadono nell' esagerato: possono servire al confronto le forme semplici del periodo augusteo (fig. 804).

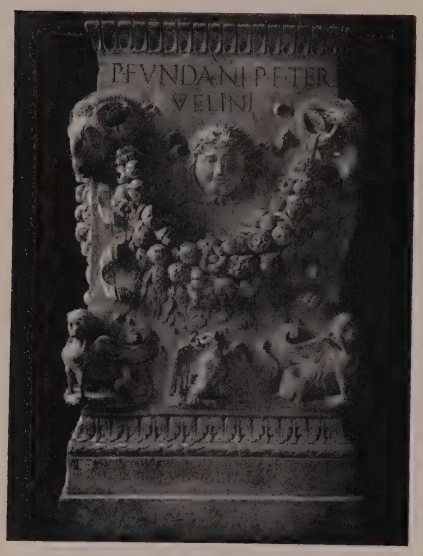


Fig. 837. Cippo di P. Fundanio Velino. Louvre.

Al tempo dei Flavî appartengono gli ultimi nomi di pittori romani Cornelius Pinus e Attius Priscus che lavorarono negli edifici restaurati da Vespasiano; del resto quest'arte era considerata come morta. Invece il carattere pittorico, ricollegandosi agli inizî dell'età augustea, passa alla scultura, ed ha dato ad essa la sua impronta più accentuata. I celebri rilievi dell'arco di Tito, che rappresentano l' incoronazione dell' imperatore per parte di una Vittoria (fig. 838 a) ed il trasporto dei trofei di Gerusalemme, della tavola per i pani di proposizione e del candelabro a sette braccia (fig. 838 b), mostrano di fronte all' « Ara Pacis » (pag. 448 e s.) e ai rilievi dell'arco di Claudio (pag. 459) un considerevole progresso verso una tendenza pittorica del rilievo storico. Con andatura rapida la fila accalcata dei portatori ci passa dinanzi come se fosse separata per uno strato d'aria dal fondo che ha rilievo minore: è l'impressione illusiva della realtà. Soprattutto l'incavamento del fondo e il netto contrasto tra le parti illuminate e ombreggiate, unito ad una rappresentazione illusionistica degli oggetti, appartengono alle qualità più caratteristiche dello stile scultorio del tempo dei Flavî. Questo carattere si offre anche negli ornamenti vegetali, ad esempio negli altari e nei cippi di questo periodo. Purtroppo monumenti sicuramente databili dell'arte dei Flavî non sono frequenti; al suo ultimo periodo appartiene il grazioso fregio del Foro di

Fig. 838 a. L'imperatore sul carro trionfale. Rilievo dell'arco di Tito.

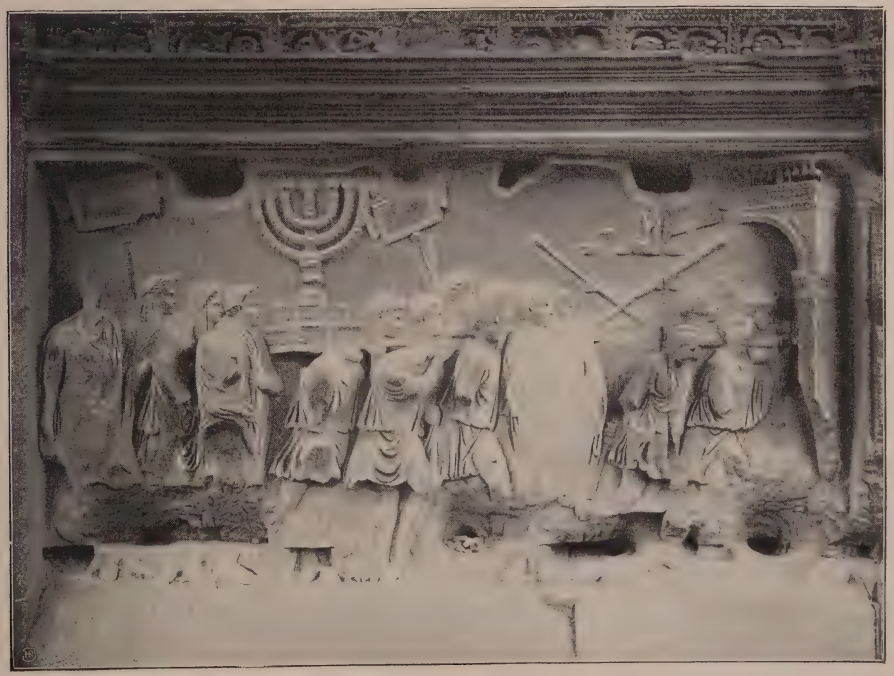


Fig. 838 b. Il bottino tratto dal tempio di Gerusalemme. Rilievo dell'arco di Tito.

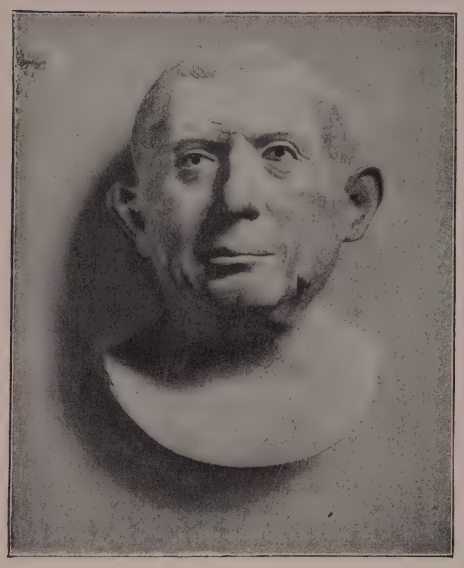


Fig. 839. Busto di L. Cecilio Giocondo, da Pompei. Bronzo. Napoli.

Nerva (pag. 465), che rappresenta i lavori donneschi sotto la guida e la protezione di Minerva. Anche nel ritratto l'età dei Flavî fa un gran passo verso un verismo che si vale di mezzi pittorici. Questo verismo appare chiaro in un busto in bronzo del banchiere pompeiano L. Cecilio Giocondo (fig. 839) e in forma nobilissima nella statua così espressiva di una Vestale proveniente dall' atrio di Vesta (fig. 840). Era celebre una statua equestre in bronzo di Domiziano nel Foro. Non altrettanto felice è un' innovazione nella forma dei busti. Al principio dell'età imperiale al posto dell'erma greca era entrato l'uso di aggiungere alla testa una parte del busto onde collocarla su un piede leggiero; siccome ora vengono aggiunte anche le spalle e il petto fino al disotto del gran muscolo pettorale, il busto fa l'impressione di un frammento del corpo. Una volta messi su questa via nel periodo di Traiano si giunse a comprendervi anche le ascelle e nel periodo seguente anche parte dell'omero: e così il busto divenne un mezzo corpo. A tutto ciò corrispondeva una trattazione sempre più plastica del panneggiamento legato al busto.

Fig. 840. Vestale. Roma, Museo delle Terme.

Traiano (98-117). — Anche sotto Traiano l'arte si mantiene ancora a quell'altezza che aveva raggiunto sotto Augusto e sotto i Flavî. L'architettura trae profitto, per così dire, da tutto il lavorio precedente, e la scultura accentua ancor più nettamente il carattere nazionale romano e diviene qualche cosa di più realistico: ambedue le arti poi si uniscono come non mai finora.

Anzitutto noi troviamo Traiano costretto ad alcune grandi opere d'ingegneria per la sua lotta contro i Daci. Nell'anno 100 egli impiantava nella gola del Danubio al disopra di Orsova quella strada artificiale, parte scavata nella roccia parte provveduta di palchi sporgenti, le cui tracce destano ancor oggi la nostra meraviglia. In connessione a questa strada sorse negli anni seguenti presso la « Porta di Ferro » il gran ponte sul Danubio, un'opera di Apollodoros (fig. 841). Venti poderosi pilastri in pietra sostenevano la costruzione superiore in legno del ponte che era lungo m. 1070, mentre il

ponte costruito nel 105 da Lacer presso Alcantara oltrepassa il letto del Tago con dei potenti archi in pietra. Su quest'ultimo ponte s'innalza nel mezzo un arco senza ornamentazione; uno simile, innalzato nel 115, ugualmente senza rilievi ma contraddistinto dalle snelle proporzioni, adorna ancor oggi il molo del porto di Ancona. Ai monumenti daci di Traiano appartiene anche il gran trofeo nella Dobrugia (Adamklissi) innalzato nel 109 a Marte Ultore, una costruzione rotonda che ricorda più i monumenti funerarî di età augustea (fig. 795) che il monumento onorario di Augusto presso Monaco (pag. 445). I ricchi rilievi di questo monumento, per quanto eseguiti da scalpellini militari in una maniera abbastanza rozza, rivelano l'indirizzo dell'arte traianea, quello di dare la sua parte alla scultura nelle costruzioni architettoniche.

I principali edifici di Traiano ornavano Roma. Qui lavorava per lui l'architetto del ponte sul Danubio, il geniale Apollodoros di Damasco nel quale il senso greco

Fig. 841. Ponte sul Danubio e castelli sulla sponda, fatti costruire da Traiano. Rilievo della colonna di Traiano. (Cichorius).

della bellezza si disposava alla fantasia orientale. Le terme di Traiano, costruite da lui, di un'area di 280 × 210 m., e che furono innalzate in parte sulle rovine della « Domus aurea », dettero il primo esempio di quei sistematici stabilimenti di bagni dentro un'ampia palestra, che noi apprenderemo a conoscere subito (pag. 484). Ma il capolavoro di Apollodoros fu il celebre Foro Traiano (fig. 842): se per quest'opera si sia dovuta appianare una sella di 40 m. di altezza che univa il Campidoglio al Quirinale è cosa sulla quale recenti indagini archeologiche e filologiche hanno fatto sorgere dei dubbî. Questa creazione supera tutti i fori imperiali anteriori i quali avevano mantenuto il tipo di un cortile di tempio circondato di porticati: quasi sembra che dinanzi alla mente di Apollodoros siano balenati i grandi templi egizî (cfr. fig. 73). Anche qui un cortile circondato da portici e da emicicli a due piani, un quadrato di 126 m. di lato, costituisce il vestibolo: esso rappresenta il vero e proprio foro, con un arco onorario a sei colonne (innalzato nel 117) come porta d'ingresso dal Foro

di Augusto. Nel mezzo stava la statua equestre dell'imperatore. Seguiva, disposta traversalmente come la sala a colonne egizia, la Basilica Ulpia a cinque navate, il più grande, il più sontuoso edificio di questo genere, anch'esso ampliato ai due lati con una grande costruzione ad abside; ed infine vi era come corrispondente al santissimo del tempio egizio, la colonna di Traiano (innalzata nel 113), forse circondata dagli edifici della biblioteca, la cui base ornata di trofei d'armi (cfr. pag. 381) racchiudeva le ceneri dell'imperatore. Il tempio di Traiano col suo cortile a colonne fu aggiunto soltanto da Adriano.

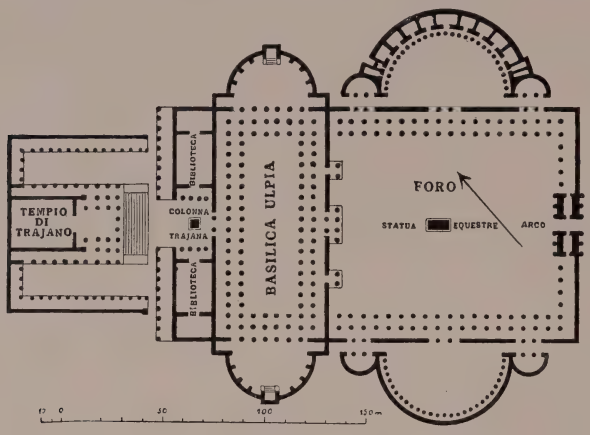


Fig. 842. Pianta del Foro Traiano.

Alla grandiosità degli edifici corrispondeva l'esecuzione. Non si lesinava sul materiale svariato e in parte prezioso. Gli edifici perdono, sotto l'influenza di Apollodoros, l'ornamentazione minuta e sovraccarica dell'architettura flavia (pag. 465 e s.): spariscono i molti membri di passaggio, vi subentrano tranquillità e chiarezza. Un tratto più grandioso e più libero domina nel profilo, specialmente del « geison ». Ma ancor più importante è la stretta connessione del ricchissimo ornamento scultorio coll'architettura, quale l'arte romana dal tempo dell'Ara Pacis augustea non aveva più veduto. Dal Foro di Traiano provengono dei magnifici fregi ornamentali nei quali una ricca decorazione a tralci si unisce all'elemento figurato (fig. 843). Egualmente di là provengono le statue di Daci prigionieri, che sono collocate dinanzi all'attico dell'arco di Costantino (fig. 870). Qui e in opere simili si rivela il talento dei Romani nel rappresentare con vivezza naturale le stirpi straniere. Questi barbari non appaiono meno caratteristici dei Galati della scuola pergamena, soltanto sono piuttosto tipi nazionali che individui (fig. 845). All'occa-

Fig. 843. Frammento di fregio del Foro Traiano. Mus. Lateranense.

sione certo si presenta anche qualche ritratto individuale (fig. 846). Sicuramente di origine traianea è il rilievo della battaglia dacia, lungo ancora m. 15, che spezzato in quattro lastre ha trovato posto sull' arco di Costantino, e che è di un'arte assai realistica. Invece è dubbio se risalgano a Traiano gli otto bei rilievi circolari con scene pacifiche della vita di un imperatore (fig. 844) che sono stati egualmente incastrati nell' arco di Costantino. Alcuni vi vedono infatti opere del periodo flavio. Un ricordo della guerra di Traiano contro i Parti e della presa di Ctesifonte (115) sembra che siano le due divinità fluviali della piazza del Campidoglio, il Nilo e il Tigri (più tardi trasformato in Tevere): originariamente dovevano forse stare in una fontana monumentale (nymphaeum) sull' Esquilino.

Fig. 844. L'imperatore sacrifica ad Ercole. Arco di Costantino.

Un nuovo aspetto dell'arte del rilievo storico si presenta nella lunga fascia a rilievo in marmo pario che gira a spirale dal basso verso l'alto intorno alla colonna di Traiano (113). Qui le antiche pitture di trionfo (pag. 422) acquistarono in un certo modo un aspetto durevole. La rappresentazione di avvenimenti contemporanei richiedeva una maggiore larghezza, una più precisa rappresentazione dei particolari, uno sfondo più ricco, un maggior numero e una diversa disposizione delle figure; essa si svolgeva in una narrazione continuativa. Così il rilievo storico si riannodava alla rappresentazione realistica. Più perspicua che altrove nella colonna di Traiano appare la liberazione dello stile dagli antichi limiti della scultura, come mostrano il serramento dei gruppi e la

Fig. 845. Testa di principe dacio, dal Foro Traiano. Vaticano. (Bruckmann).

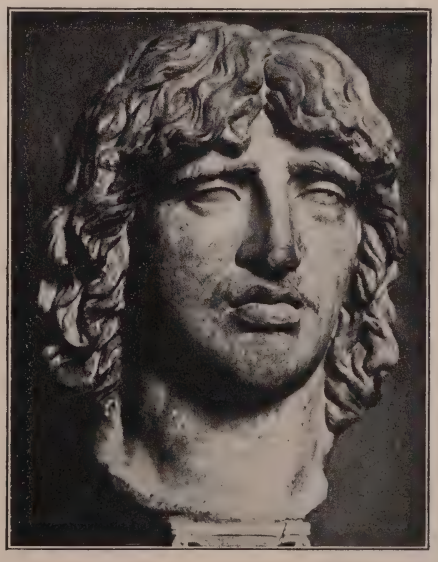


Fig. 846. Testa di barbaro (Svevo?). Dal Foro Traiano. Mus. Brit.

Fig. 847. BATTAGLIA CON DACI PRESSO TAGE. Rilievo della colonna di Traiano. (Cichorius).

composizione pittorica (fig. 847, cfr. fig. 841). Qui è svolto dinanzi ai nostri occhi, in un basso rilievo accuratamente eseguito ed un tempo dipinto, tutto il corso delle due campagne dacie, perfino nei loro particolari, non di rado con forza drammatica e sentimento poetico, ad esempio nella sorprendente scena finale in cui Decebalo circondato nel bosco è spinto al suicidio e dove Luna appare per guardare le ultime scene dell'inseguimento: si crede d'aver dinanzi la traduzione in scultura di un quadro. Spesso siamo tratti a ricordare più il greco Apollodoros che l'arte romana. Sembra che l'arte pergamena qui, come nei sarcofagi quasi contemporanei (fig. 873), abbia influito anche in ciò, che la rappresentazione rimane imparziale di fronte ai nemici e ai loro successi. L'effetto è certamente diminuito dal fatto che le scene dei rilievi in questi ventitrè giri intorno alla colonna gigantesca difficilmente si possono seguire e appaiono adoperati soltanto come decorazione. Questo stile appare più semplice nei rilievi delle transenne in marmo che un tempo adornavano la tribuna degli oratori nel Foro: qui sono rappresentati con grande vivezza alcuni atti di governo di Traiano e il fondo della scena è dato da alcuni edifici del Foro. Ma come la decorazione a rilievo potesse diventare esagerata lo mostra l'arco di Traiano in Benevento innalzato nel 114 (fig. 933).

Fig. 848. Tempio funerario. Rilievo della tomba degli Haterii presso Centocelle. Laterano.

Fig. 849. Aquila romana. Rilievo in marmo nel vestibolo della chiesa dei SS. Apostoli in Roma. (Wickhoff).

Per quanto i ventisei rilievi, tra essi quattordici grandi, con i loro gruppi serrati siano stati scelti saggiamente ed eseguiti con maestria, sembrano tuttavia soffocare l'edificio stesso che è conformato secondo il tipo dell'arco di Tito (cfr. fig. 793). La medesima ridondanza domina nella tomba degli Haterii trovata presso Porta Maggiore. Delle vedute di strade con i loro edifici, l'esposizione del defunto sul letto di gala, la costruzione della tomba a forma di tempio a due piani e sovraccarica di sculture, il cui interno è mostrato in alto sopra il tetto (fig. 848), tutto questo è rappresentato a rilievo. Vi si aggiungono dei busti di dèi e di uomini in quello stile pieno di vita che è soprattutto particolare dei ritratti dell'epoca flavio-traianea (pag. 468), e finalmente delle zone ornamentali che presentano tralci, rami, fiori in uno stile illusionistico, preoccupato solo dell'effetto pittorico. I caratteri di quest'arte ci si offrono, con le loro più delicate sfumature, nel grande rilievo che mostra l'aquila romana nella corona della vittoria (fig. 849).

VI. — DA ADRIANO A COSTANTINO (117-330).

Da Augusto a Traiano l'arte romana presenta un'ascensione graduale che sotto l'ultimo imperatore, per un'influenza vigorosa dello spirito greco rinnovatosi ancora una volta, conduce ad una piena armonia dei due rami dell'arte ancora importanti: la pittura era già da lungo tempo uscita dalla schiera delle arti individuali. Ciò muta con Adriano. Mentre l'architettura prende un nuovo e vigoroso slancio, la scultura si esaurisce parte nell'aridità accademica parte nella freddezza romana. Il primo motivo di ciò stava nella contradditoria natura dell'imperatore dilettante ed eclettico; altre circostanze, il generale esaurimento dell'epoca, gli influssi deleterî che venivano soprattutto dall'Oriente, apportarono la rapida decadenza.

Adriano (117-138). — Le splendide creazioni di Adriano sono nel campo dell'architettura. Ancor prima che egli fosse salito al trono aveva cominciato l'opera alla quale doveva unirsi la sua più alta fama. Nell'anno 110 il Pantheon di Agrippa (pag. 437) andò a fuoco per un temporale; esso fu rinnovato da Adriano nella maniera più sontuosa (fig. 850) insieme alle vicine terme di Agrippa negli anni 115-126. Finora la costruzione a cupola aveva avuto in Roma soltanto una parte modesta (pag. 466), essa si presenta qui con una creazione magistrale, egualmente perfetta tanto dal punto di vista tecnico quanto da quello artistico. Per la prima volta nel mondo, per quanto è a nostra conoscenza, fu ricoperto un grande spazio con una cupola libera di tale ampiezza. Il Pantheon di Adriano come costruzione interna (esteriormente era stretto da altri edifici) è la più grande creazione dell'arte romana: essa appariva ideale ancora alla fantasia degli architetti del Rinascimento. La grandiosa impressione dell'edificio sta principalmente nelle proporzioni e nella luce. L'altezza della cupola dal terreno è all'incirca uguale al diametro della costruzione rotonda sulla quale poggia immediatamente (m. 43). Sette nicchie alternativamente rotonde e quadrate sono distribuite nelle mura che hanno uno spessore di sei metri. Una trabeazione, che gira intorno a tutto l'edificio interno, divideva in origine le sei nicchie laterali in una metà inferiore ed una superiore (fig. 851). Mentre essa è sostenuta in ciascuna nicchia da due colonne di marmo numidio e frigio (giallo e pavonazzetto), l'arco al di sopra

era diviso da due pilastri (non cariatidi), una disposizione non bella ma assai amata in appresso, e forse chiuso con grate in marmo. La volta della cupola è adorna di cassettoni profondamente scavati e costituiti secondo prospettiva (propriamente decorazione di un soffitto a travi orizzontali la quale già da lungo tempo era stata applicata alle volte fig. 838), in modo che ne veniva attenuato lo spessore della cupola. La luce discende esclusivamente dall'apertura superiore, ampia nove metri. I marmi variegati rialzano la magnificenza dell'interno. Le otto pareti tra le nicchie principali furono ornate a mo' di tabernacoli con colonne di marmo numidio o di porfido, con frontoni parte a linee rette

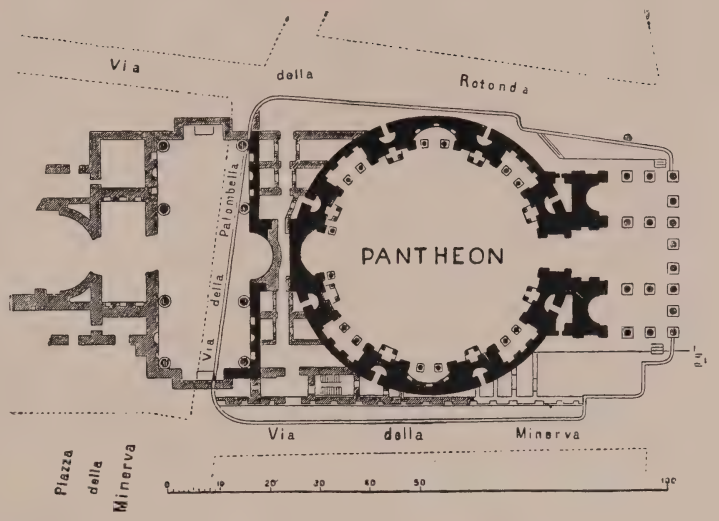


Fig. 850. Pianta del Pantheon. (Durm).

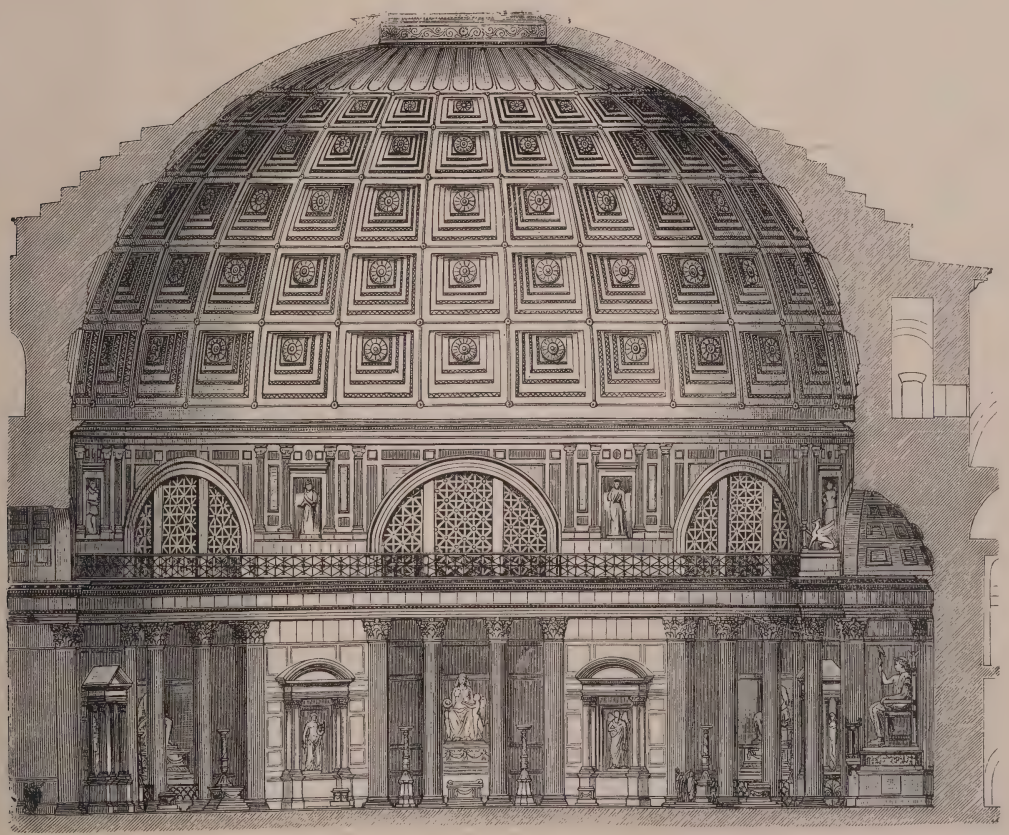


Fig. 851. Spaccato del Pantheon, restaurato. (Secondo Adler e Dell).

parte a linee curve (cfr. pag. 439): è questo il motivo alessandrino noto a noi da Pompei (pag. 439). Dinanzi alla rotonda si distende un profondo vestibolo di sedici colonne in granito lisce e con un frontone a sesto assai acuto, un avanzo raccorciato della costruzione originale di Agrippa. È noto che una parte del rivestimento in bronzo della trabeazione di questo vestibolo fu sacrificata dalla barbarie di un' età posteriore e trasformata in cannoni. L'antica costruzione a cupola, le cui radici sono forse da cercare in Oriente (pag. 339), ha raggiunto nel Pantheon di Adriano la maggiore ricchezza e purezza di effetto. Volentieri si cede all'ipotesi che anch'esso sia una creazione del greco orientale Apollodoros di Damasco, la cui attività si svolse fin sotto il governo di Adriano.

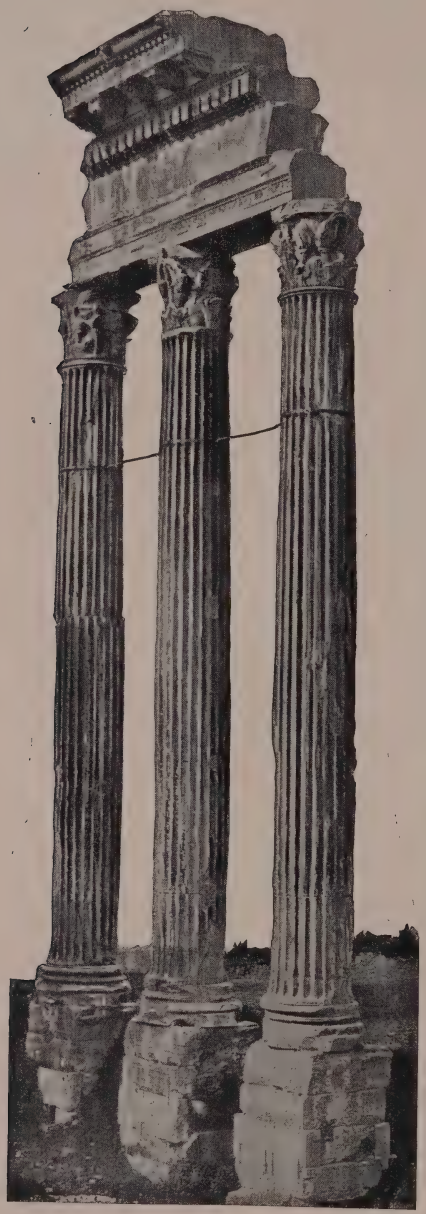


Fig. 852. Colonne del tempio di Castore. Roma.

Il Pantheon è soltanto una delle molte restaurazioni che Adriano eseguì senza neanche nominarsi. Probabilmente è adrianeo anche un rinnovamento del tempio di Castore, restaurato già da Tiberio, le cui tre colonne conservate (fig. 852) sono uno degli ornamenti del Foro. Il tempio, che si eleva sopra un alto podio scavato al di sotto, ebbe allora non soltanto un avancorpo che serviva come tribuna oratoria, corrispondente ai rostri del tempio di Cesare (pag. 437) e all' avancorpo del tempio di Assisi (pag. 440), ma la forma artificiosa e ricca del capitello (fig. 853) fa pensare che anche le colonne, non ostante la semplicità della trabeazione, dovessero appartenere al restauro. Mentre Adriano mantenne la forma tradizionale nel tempio di Traiano col quale egli completò il suo foro (fig. 844), apportò qualche innovazione col doppio tempio di Venere e Roma, il primo tempio a dieci colonne della città, dedicato forse nel 128 e creato secondo un progetto proprio, assai criticato da

Fig. 853. Capitello del tempio di Castore. (Ancelet).

Apollodoros. I templi col colonnato esterno (peripteri) così frequenti presso i Greci erano invece rari in Roma e le celle a tre navate erano addirittura sconosciute. Adriano scelse quella forma di periptero, e per coprire l'ampio spazio interno si valse della volta, e di nuovo come nel Pantheon la volta occupò la metà dell'altezza. Anche qui la volta trovò il suo completamento nelle grandi nicchie semicircolari. Il

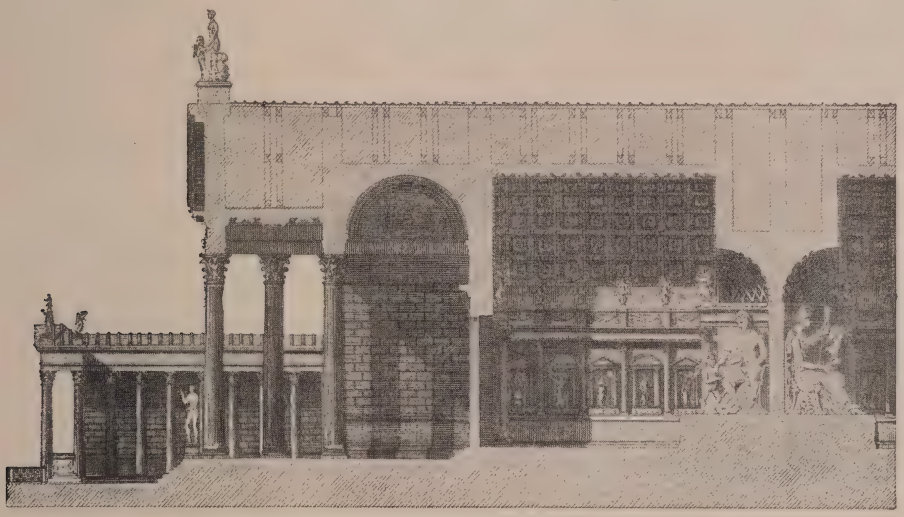


Fig. 854. Tempio di Venere e Roma. Parte dello spaccato. (Knapp).

tempio ricoperto di bronzo dorato racchiudeva sotto un solo tetto due celle addossate con le loro absidi e con volte ornate di pesanti cassettoni (fig. 854), ed era decorato, alla maniera fastosa di quest'epoca, con salde pareti ravvivate da nicchie alternate di forma quadrata e rotonda con i loro rispettivi frontoni. Anche il pronao e l' opistodomo erano a volta. Adunque un interno a volta si accompagnava qui al profilo esterno di un tempio greco, la cui trabeazione orizzontale non aveva alcun rapporto con l'interno. In ogni modo l'effetto era grandioso. È possibile che Adriano abbia tolto l'inspirazione della sua creazione oltre che dal Pantheon anche dall' Oriente dove noi ritroveremo simili edifici (pag. 504). In qual misura l'imperatore, che aveva molto viaggiato, subisse l'influenza delle costruzioni greche, orientali ed egizie lo prova nella maniera più efficace la sua celebre villa sotto Tivoli che sorse gradualmente dal 123 in poi e che si riempì di edifici di tutti gli stili. Anche qui gli architetti si preoccupavano tra l'altro del problema delle volte. Non solo appaiono volte a botte con lunette, ma nella sala principale del palazzo fu ad esempio sospesa per mezzo di un difficile sistema di pilastri di sostegno e di archi di scarico una cupola del diametro di m. 17,50 sopra una sostruzione dalla pianta artificiosamente centinata.

Verso la fine del suo regno (136) Adriano costruì il ponte Elio (Ponte S. Angelo) che conduceva al suo Mausoleo, il quale era destinato a completare il Mausoleo di Augusto e la tomba dei Flavî (pag. 441, 465). Egli mantenne in complesso l'antico tipo della costruzione rotonda (fig. 797), ma dette ad essa un nuovo aspetto sia architettonicamente, sia per mezzo della ricca decorazione scultoria (fig. 855).

Il nocciolo di tutte queste costruzioni adrianee era costituito da mattoni e da una mescolanza formata di schegge di pietra e cemento (pag. 428). Ma i mattoni cotti

erano anche adoperati per costruzioni rustiche, dove in parte la colorazione diversa (giallo e rosso) e in parte la forma artistica dei mattoni davano all'edificio semplice

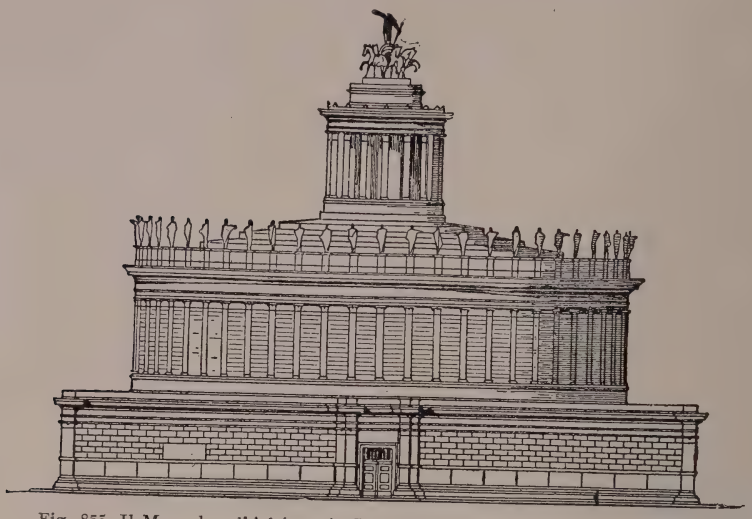


Fig. 855. Il Mausoleo d'Adriano (« Castel S. Angelo »), restaurato. (Hülsen).

una ricca apparenza. L'esempio più noto è una tomba a due piani non lontana da quella di Cecilia Metella (il così detto « Deus rediculus »).

L'attività edilizia di Adriano non fu limitata a Roma e ai suoi dintorni. I lunghi viaggi gli fecero esercitare la sua passione architettonica in molti luoghi. In Atene egli completò finalmente nel 129 l'Olympieion, cominciato dai Pisistratidi, ripreso da Antioco Epiphanes, spogliato da Silla (fig. 589, pag. 164, 334, 428 e s.), che egli fece centro della sua nuova città (« la città d'Adriano »). Il confine tra l'Atene antica e l'Atene nuova era costituito dalla porta d'Adriano, edificio a due piani, il cui piano superiore rappresenta soltanto un'architettura finta a maniera di scena (fig. 856). Delle colonne sporgenti con una trabeazione soffocata come nel tempio di Pallade sul Foro transitorio (pag. 465) e nei lati della nicchia principale del Pantheon (fig. 851) avvivano la facciata dell'arco come anche la parete di cinta della così detta « Stoa di Adriano » in Atene; colla maggiore sporgenza esse si presentano nella bella porta adrianea della

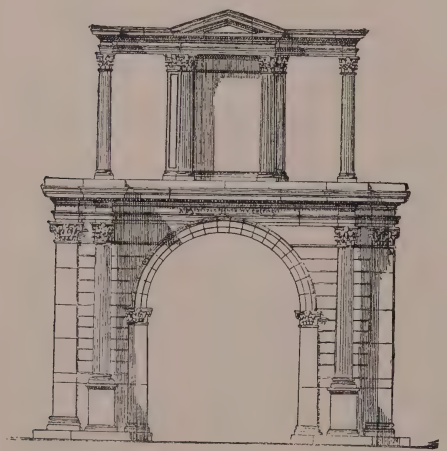


Fig. 856. Porta di Adriano in Atene. (P. Gräf).

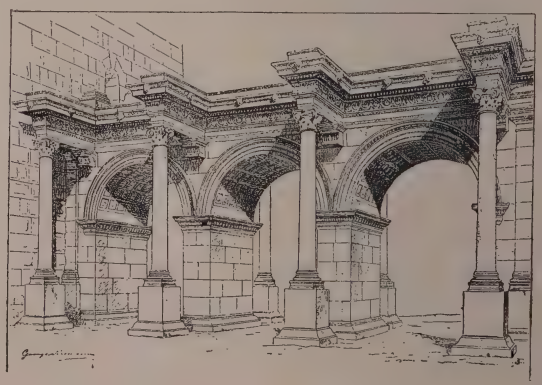


Fig. 857. Porta della città in Adalia. (Niemann).

città di Attaleia (Adalia, fig. 857). Questa forma già ellenistica (pag. 334) fu assai amata nell'architettura romana del tempo imperiale, essa surrogava i colonnati pieni. Degli altri edifici di Adriano possono essere ricordati il « Traianeum » di Pergamo (fig. 624) e il tempio di Giove in Gerusalemme, che sorse al posto del tempio di Jahve, inoltre le molte costruzioni o restaurazioni di città che furono ribattezzate col suo nome o con quello del suo favorito Antinoo.

Assai differente si presenta il quadro se noi consideriamo i rapporti di Adriano con la scultura. Quattro grandi rilievi conservati si offrono come continuazione dell'arte traianea, specialmente il frammento di un grande fregio che si riferisce alla consacrazione del tempio di Venere e Roma nel 135 (?) (fig. 858). Qui la scultura cammina ancora completamente sulle tracce traianee. Non si può dir lo stesso per due rilievi del così detto « Arco di Portogallo » ora distrutto, che sono nel Palazzo dei Conservatori sul Campidoglio (apoteosi di un'imperatrice, forse Sabina la moglie di Adriano morta nel 136, e Adriano su una tribuna). Il loro stile è notevolmente differente. La figura alata dell'Eternità che porta l'imperatrice in cielo è assai rigida, come mostra il confronto con l'Aurora sulla corazza di Augusto (fig. 815). Soprattutto in alcune figure si mostra quella trattazione delle forme fredda e liscia che è propria delle innumerevoli immagini del favorito di Adriano, Antinoo, morto misteriosamente nel 130. I tratti melanconici e sensuali del giovane bitinio, che appaiono con la loro maggior espressione in un bel rilievo, opera di Antonianos di Afrodisia, proveniente da Lanuvium (fig. 859), i capelli abboccolati, la nuca forte, il petto ampio, tutte queste caratteristiche tornano non soltanto nelle numerose immagini spesso divinizzate — nel rilievo di Antonianos il giovane è rappresentato sotto l'aspetto del dio Silvano — con le quali l'imperatore fissava la memoria di Antinoo, ma costituirono quasi un nuovo canone per le figure nude dell'età adrianea sulle quali hanno esercitato un' influenza deleteria. Accanto a queste sorgevano anche delle creazioni eleganti, specialmente statue drappeggiate di grande raffinatezza. Tuttavia in complesso Adriano, per quanto grande possa essere la sua importanza rispetto all'architettura, ha influito sfavorevolmente sulla scultura. Invece di proseguire logicamente sulla via dell'arte realistica battuta da Traiano, l'imperatore dilettante favorì un'eleganza accademica di esecuzione e un confuso ecletticismo per il quale ogni stile era buono. Edifici ed opere figurate egizie, classiche, ellenistiche si trovavano raccolte nella grande villa tiburtina dell'imperatore e con la loro varia mescolanza annunziavano il tramonto dell'arte originale. Queste contaminazioni stilistiche dovevano essere tanto più esiziali in quanto che, come mostra la letteratura

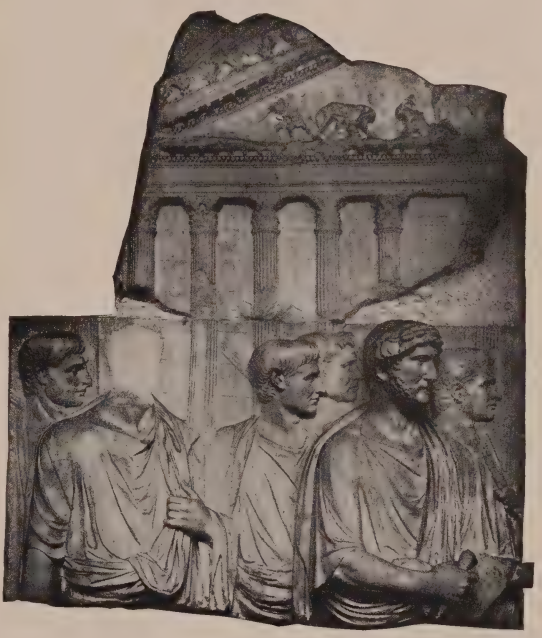


Fig. 858. Adriano dedica il tempio di Venere e Roma. Mus. delle Terme e Laterano.

contemporanea, una passione per la forma senza contenuto ed un'eclettica mescolanza stilistica corrispondevano all'indirizzo generale del tempo. Che con un'estrema eleganza andasse di pari passo un imbarbarimento interno lo mostra l'esecuzione della corazza nelle statue loricate, se si pone a confronto con quella del primo periodo imperiale (fig. 812). Neanche sono una felice innovazione i busti che ora presentano parte dell'omero (pag. 468). Notevole inoltre la rappresentazione scultoria dell'iride nelle statue in marmo, mentre finora era in uso soltanto un'indicazione della pupilla col colore; è notevole anche la moda della barba introdotta di nuovo da Adriano dopo 400 anni.

Fig. 859. Antinoo in figura di Silvano, opera di Antonianos. Roma. (Rizzo).

Da Antonino Pio a Settimio Severo (138-211). — La scultura di questo periodo non si può riavere dal colpo che le ha inflitto l'ecletticismo di Adriano. I rilievi storici dell'età di Marco Aurelio, tra cui otto sull'arco di Costantino e tre nel palazzo dei Conservatori (fig. 860), oscillano tra la freddezza accademica adrianea e un realismo sempre più povero e più arido che prende poi il sopravvento. L'arte illusionistica del tempo di Tito e di Traiano è completamente sparita e ha ceduto il posto ad una precisione banale. Ambedue gli indirizzi si presentano giustapposti nella base della colonna onoraria innalzata da Marco Aurelio ad Antonino Pio dopo il 161, e che ora si trova nel Giardino della Pigna al Vaticano. L'apoteosi di Antonino e di Faustina (fig. 862) è resa con motivi e mezzi artistici adrianei, la parata funebre ripetuta due volte (fig. 861) segna il culmine di un vuoto realismo. Anche nella colonna di M. Aurelio (verso il 190) il modello della colonna di Traiano è dispogliato di ogni poesia, e ne è rimasta soltanto un'arida cronaca delle guerre sul Danubio, con un'accentuazione parziale dei successi romani, raccontata sempre in egual modo attraverso un goffo rilievo (fig. 863): solamente i differenti tipi di barbari presentano l'antico talento osservativo. Ancora più irrigidite sono le larghe scene della guerra dei Parti sull'arco dell'imperatore Settimio Severo (203). Come nell'arco di Traiano in Benevento (fig. 933), ma senza la

medesima distribuzione architettonica, essi coprono l'intero spazio al di sopra delle porte laterali in un quadro d'insieme unico e male ordinato; così anche l'iscrizione riempie tutto il pesante attico. Simili mancanze di gusto ritornano, unite ad un'ornamentazione sovraccarica, nella porta d'onore innalzata allo stesso imperatore nel 204 nel Velabro dagli argentieri e dai mercanti di buoi.

Il medesimo carattere di trattazione secca si ha anche nella statua equestre in bronzo di Marco Aurelio (fig. 864). Tuttavia essa fa una grande impressione per la sua nobile severità e dignitosa tranquillità: perciò, innalzata sulla piazza del Campidoglio dal tempo di Michelangelo, è divenuta uno dei più grandiosi modelli dell'arte moderna. Ma è sempre il ritratto quello che riesce meglio alla scultura romana. Un magnifico busto di Commodo rappresenta eccellentemente con una certa eleganza accademica la vanità del nuovo Ercole. Accanto a questi scarsi si mostrano i prodotti di creazioni ideali romane. Gli dèi romani davano certamente poco campo alla rappresentazione artistica, ed avevano per lo più un carattere campestre ed umile (Lari, Silvano, Fauno). Il rinnovamento di un vecchio tipo ionico fatto da Antonino Pio nella sua Giunone di Lanuvium con pelle caprina, calzari a becco e lancia è così strano e privo di gusto quanto l'arcaismo ricercato di un Frontone o della letteratura contemporanea.

Non troppo noi sappiamo dell'attività edilizia degli Antonini in Roma. Il tempio di Faustina sul Foro Romano (141) aveva delle colonne lisce di cipollino e un povero e rigido fregio. Forse del tempio di Adriano, de-

Fig. 860. Marco Aurelio sacrifica dinanzi al tempio Capitolino. Pal. dei Conservatori.

Fig. 861. Parata funebre: metà sinistra. Rilievo della base della colonna di Antonino, Vaticano, Giardino della Pigna.

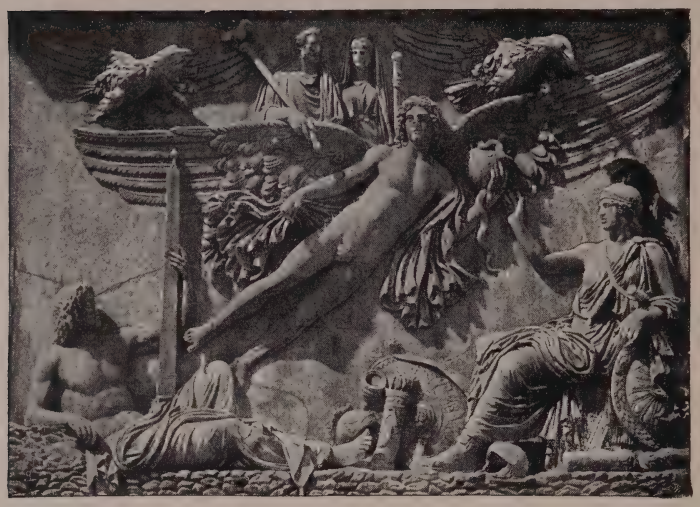


Fig. 862. Apoteosi di Antonino e Faustina. Lato anteriore della base della colonna di Antonino. Vaticano, Giardino della Pigna.

dicato verso il 145 da Antonino Pio, si è conservato un avanzo in Piazza di Pietra. Esso era nell' interno un periptero a volta secondo il modello del tempio di Venere di Adriano, ma soltanto ad otto colonne, innalzato su un alto podio e del più rozzo stile architettonico : qui appare per la prima volta in Roma il fregio a profilo panciuto. Un particolare ornamento lo davano al tempio i rilievi con la rappresentazione delle province romane, figure leggiadre ma poco importanti, i cui avanzi sono sparsi in diversi musei. Del resto gli Antonini erano occupati in parte dalle costruzioni dei porti di Ostia, Terracina, Puteoli, in parte dagli aiuti per la ricostruzione di città distrutte da terremoti (Smirne, Coo e Rodi). In Grecia si ebbero anche dei mecenati dell'architettura. Un senatore Antonino rese omaggio all' Asclepio di Epidauro (pag. 273) con numerosi edifici, ma soprattutto si acquistò grande fama con le sue costruzioni il ricco Erode Attico. L'Odeion che egli innalzò in onore della sua sposa Regilla morta verso il 160 in Atene (fig. 395 n. 52) e la grande e sontuosa fontana di cui Regilla adornò l'Altis di Olimpia (fig. 358 E, 359) ne dànno ancor oggi testimonianza. In Roma stessa si fece anche appassionato costruttore Settimio Severo (193-211). Oltre a numerose restaurazioni di edifici antichi egli innalzò il « Septizonium » distrutto soltanto da Sisto V, una facciata di fontana grandiosa, secondo il modello dei ninfei dell'Asia Minore (fig. 892), che si elevava con tre piani a colonne troppo uniformi, i quali comprendevano delle grandi nicchie semicircolari o esedre. Questa costruzione semplicemente decorativa serviva come termine della via Appia e nello stesso tempo come ingresso al grande palazzo di Setti-

Fig. 863. Il « miracolo della pioggia » dalla colonna di Marco Aurelio. Roma.

mio Severo che egli si innalzò su sostruzioni colossali all'angolo meridionale del Palatino.

Gli scarsi avanzi della pittura di questo periodo conservati principalmente in tombe (ad esempio nella tomba dei Nasonî) rivelano al pari della scultura un graduale irrigidimento, e finiscono per svanire in semplici disegni lineari colorati come nelle catacombe contemporanee. Queste pitture erano spesso unite a stucchi, i quali anche nello stile decorativo pittorico sono strettamente collegati alla pittura parietale (fig. 825). Ambedue le tecniche unite oppure soltanto la pittura con la sua divisione in meda-

Fig. 864. Statua equestre in bronzo dell'imperatore Marco Aurelio. Roma.

glioni e i suoi membri intermedî lineari dànno una decorazione dei soffitti magistrale, che per le volte artificiali, specialmente per i triangoli sferici che spesso si innalzano negli angoli, fu tratta a nuove soluzioni della distribuzione del campo decorativo. Se si confronta la decorazione, ora combinata in stucco e pittura ora semplicemente in stucco, delle volte di alcune camere funerarie della via Latina (fig. 865) col sistema decorativo del periodo raffaellesco resulta lampante la dipendenza del Rinascimento dall'arte romana. Ciò che testimonia come l'antica decorazione ancora nella sua ultima fase possedesse tali germi da poter dar frutti più di mille anni dopo presso un' altra generazione di artisti di grande talento.

Il terzo secolo (211-330). — In quel secolo tumultuoso che comincia con Caracalla l'architettura è di nuovo alla testa. Caracalla stesso costruì sull'alto orlo del monte Quirinale (Giardino Colonna) il tempio di Serapide a cui si accedeva per una grande scalinata, un angolo del cui frontone, riccamente decorato, per tutto il Medio Evo dominò sulla città portando il nome di « Frontispizio di Nerone ». Ma la grandiosità degli edifici di quest'epoca tarda appare soprattutto nelle terme per le quali avevano dato il modello le terme di Traiano opera di Apollodoros (pag. 469): una unione di bagni con sale per esercizî ginnastici in una successione acconcia e pre-

Fig. 865. Decorazione a pittura e stucco in una camera funeraria sulla via Latina.

cisa ne costituisce l'edificio principale, il cui piano è regolato da due assi che si tagliano ad angolo retto. Il tutto è circondato da un ampio spazio alla maniera di un foro. Così nel corso di un secolo in differenti parti della città sorsero le quattro grandiose terme di Caracalla, di Alessandro (al posto delle Neroniane), di Diocleziano e di Costantino, edifici a mattoni rivestiti di marmo e riempiti nell'interno con armature in ferro. Quale esemplare possono servire le terme di Caracalla (« Thermae Antoninianae ») innalzate verso il 212 (fig. 866). L'edificio principale si elevava in mezzo ad un grande spazio a giardino, che alla sua volta era circondato da un porticato a colonne, e conteneva oltre a bagni caldi e freddi sontuosamente arredati numerose sale, che in parte poggiavano su pilastri in parte su colonne ed erano ricoperte di gigantesche volte a botte o a crociera (B) o di cupole (D). Il soffitto piatto del grande bacino (C) era, come sembra, appoggiato a traverse di ferro o di bronzo: prodromo delle nostre moderne costruzioni in ferro. Un'innovazione assai importante, ripresa nel Rinascimento dal Brunelleschi, sta nel fatto che

le volte del soffitto, per lo meno in apparenza, salgono dalle colonne sporgenti e dalla loro trabeazione sovraccarica, cioè a dire la colonna viene così in immediata connessione con la volta. La restaurazione di una sala delle terme (fig. 867), che rende chiaro ciò, riproduce anche lo svariato e ricco aspetto dell'edificio. Infatti uno degli splendori maggiori di questi edifici sontuosi romani del tempo imperiale, oltre che nella gigantesca spaziosità, la quale desta ancor oggi meraviglia, e nelle poderose volte (la cupola D misura m. 35 di diametro), stava nell'uso di marmi variegati tanto per la costruzione delle colonne quanto per la rivestitura delle pareti e nell'uso del bronzo dorato per l'ornamentazione dei soffitti. Contribuiva essenzialmente all'effetto anche la ricca decorazione di scultura (Toro Farnese, « Flora » ed Eracle

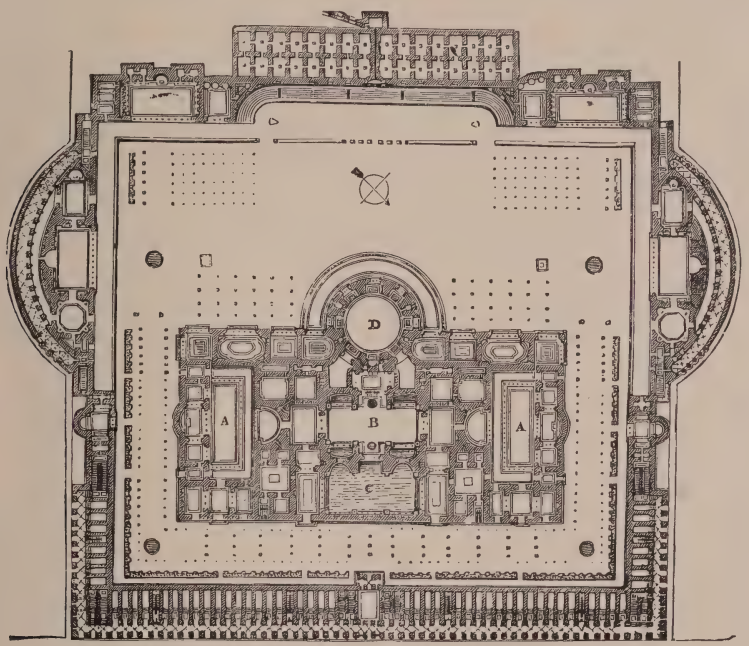


Fig. 866. Pianta delle terme di Caracalla. Roma.
AA Cortili aperti a colonne, palestre. B Sala principale coperta con volta (fig. 867). C Bacino da bagno con soffitto piatto. D Sala a cupola con bagno caldo: tra questa e la sala centrale B il bagno tiepido.

Farnese). Ancor più ampie erano le terme di Diocleziano sul Quirinale (305) di cui una sala a volta ornata di colonne in granito è stata trasformata da Michelangelo nella chiesa di S. Maria degli Angeli. Le terme di Alessandro più piccole non lontano dal Pantheon e le terme di Costantino ancora più piccole sul Quirinale sono state distrutte nel Cinquecento.

Nella basilica colossale di Costantino (312), cominciata da Massenzio, tutta questa maniera architettonica si presenta applicata all'edificio della basilica. La forma tradizionale della basilica ha fatto posto qui ad una costruzione a tre navate alla maniera di una sala di terme, che servì poi di modello alle chiese cristiane. Una navata mediana larga m. 25, alta presso a poco m. 35, la cui ardita volta a crociera sembrava poggiare su otto colonne monolitiche in marmo, termina con un'abside; invece delle navate laterali vi sono tre spazî adiacenti più bassi, collocati di traverso e con volte a botte. Delle alte finestre laterali tripartite alla maniera delle nicchie del Pantheon facevano discendere abbondante luce. Un vestibolo più basso (« chalcidicum ») occu-

pava il lato d' ingresso (cfr. pag. 343). Un altro edificio di età posteriore, la così detta Minerva Medica, fontana o ninfeo nei giardini di Licinio, mostra chiaramente la tendenza all'edificio centrato. L'edificio decaedro, circondato interamente da grandi nicchie semicircolari, termina per mezzo di una parete superiore a finestre in una

Fig. 867. Sala centrale (B) delle terme di Caracalla con vista sulla vasca natatoria (C). (Secondo Fr. Thiersch).

cupola rotonda: l'illuminazione dell'edificio rotondo con luce laterale dall'alto è nuova per Roma. Il pieno sviluppo di questo tipo di costruzione, in modo che le nicchie facessero immediatamente il contrappeso alla cupola, si doveva certamente avere soltanto in Costantinopoli; ma in ogni modo l'arte del coprire a volte aveva raggiunto sino da Adriano una tale altezza che le sue creazioni destano ancor oggi la più grande ammirazione.

Di altri edifici si può ricordare soltanto la villa di Gordiano III (238-244), che tra l'altro comprendeva un palazzo, delle terme, tre basiliche, un porticato di 200 colonne di marmo prezioso. Oggi rimane di essa soltanto un edificio rotondo a due piani con grande sala a cupola ricca di nicchie e con una costruzione rettangolare sul davanti (Torre degli Schiavi): l'imitazione del Pantheon è chiara.

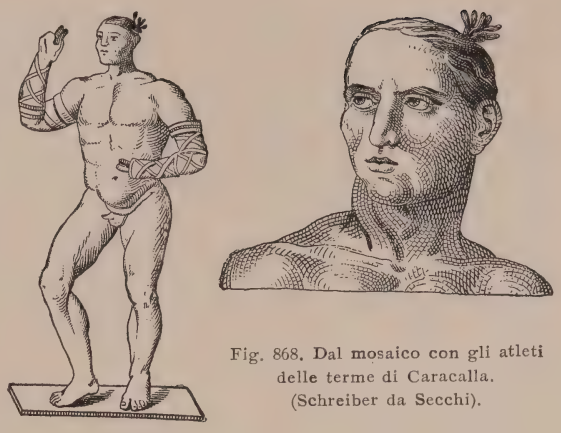


Fig. 868. Dal mosaico con gli atleti delle terme di Caracalla. (Schreiber da Secchi).

Alla decorazione policroma di tutti questi edifici appartiene anche il mosaico che già in qualche caso era stato applicato alle cupole e che era di uso comune nei pavimenti; esso a poco a poco divenne così frequente che sembrò rimpiazzare i tappeti orientali. Oltre ai motivi ornamentali si hanno anche decorazioni figurate; di una rozzezza spaventevole di disegno e di espressione è il grande mosaico dei gladiatori delle terme di Caracalla (fig. 868), forse appartenente soltanto al IV secolo. Ma anche in queste figure di macellaî si rivela ancora la tendenza per il ritratto, che fino all'ultimo rimane il lato più forte dell' arte romana trovando il suo nutrimento nelle condizioni politiche. L'impero romano che andava decadendo svegliava l'energia di particolari individui, anzi poteva rimanere in piedi soltanto per opera loro. Questi eroi del periodo della decadenza imperiale mostrano dei caratteri così mobili, ciascuno di essi riunisce in sè qualità così strane e spesso contradditorie che non soltanto ne è attratto lo psicologo ma ne è anche ispirato in sommo grado l'artista. Nessuna meraviglia che la fantasia degli scultori romani scorgesse un còmpito grato in tali ritratti e lo curasse con aperta predilezione. Così ad esempio i ritratti di Caracalla personificano con forza sinistra la natura profondamente malvagia dell' imperatore (fig. 869); una notevole testa di bronzo di Massimino in Monaco mostra chiaramente e con grande finezza il carattere aperto, energico dell' imperatore goto. Verso la metà del III secolo l'arte del ritratto decade a poco a poco, ma questa precisa caratterizzazione si mantiene perfino in un tempo nel quale la tecnica mostra i segni evidenti della decadenza.

Fig. 869. Busto di Caracalla. Napoli.

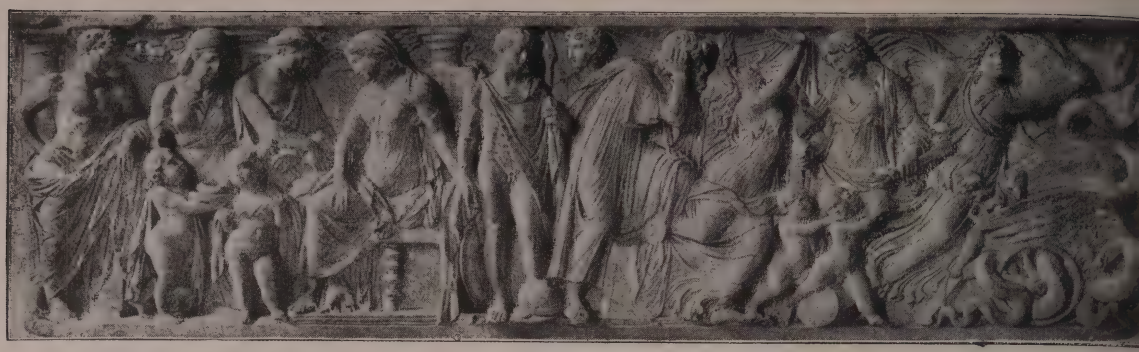
Se le terme erano semplicemente degli edifici che dispiegavano il loro splendore solo internamente, non mancavano tuttavia anche delle ricche facciate. Al tempo di Gallieno (265) ap-

partiene la porta dei Borsari in Verona (fig. 922), edificio a tre piani, al di sotto con due archi, che portano superiormente una fila di finestre riccamente incorniciate e più in alto finalmente delle finestre ad arco contornate con semplicità: il tutto assai attraente per la graduazione bene appropriata dei mezzi di espressione. Uno spirito pittorico si dispiega nel palazzo che Diocleziano innalzò dopo l'abdicazione (305) nelle vicinanze della sua patria Salona in Dalmazia. La sua pianta ricorda quella di un accampamento, ed è divisa in quattro quartieri da due strade principali che si tagliano a croce. Nel mezzo del quadrato sinistro posteriore si innalzava una costruzione a cupola ottagona circondata da un colonnato, il così detto tempio di Giove (ora Duomo di Spalato). Le particolarità architettoniche, ad esempio le colonne di una galleria cieca chiusa con archi sulla fronte del porto, la così detta Porta Aurea, accennano da una parte alla fine dell'arte antica e gettano dall'altra luce sui secoli cristiani posteriori, specialmente sull'arte bizantina che eternò queste e simili forme. Il palazzo di Diocleziano è rimasto modello per le costruzioni dei palazzi posteriori. In Roma, al confine delle due epoche si trova l'arco trionfale di Costantino (fig. 870, verso il 326). Per quanto esemplare esso possa apparire nel suo piano generale nelle sue proporzioni e nella bella disposizione delle sculture, queste mostrano tuttavia che lo spirito creativo è diminuito e che le spogliazioni barbariche ne hanno preso il posto: la parte principale della decorazione è tolta da edifici di Traiano (pag. 471) e degli Antonini (pag. 480), forse anche dei Flavi (pag. 471), e ciò che è stato aggiunto al tempo di Costantino (fig. 871) mostra soltanto la deplorevole, decadenza dell'arte.

Fig. 870. Arco di Costantino in Roma.

Fig. 871. Tribuna degli oratori nel foro. Rilievo dell'arco di Costantino, opera del tempo di Costantino.

Sarcofagi. — In tempi nei quali la scultura è in decadenza acquista interesse una classe di monumenti il cui valore artistico in se stesso non è tuttavia troppo grande. L'arte del periodo imperiale è costantemente accompagnata da sarcofagi come la greca dai rilievi funerarî, e in essi l'arte greca ha una specie di sopravvivenza. Preparati da monumenti consimili in Grecia (fig. 553), in Etruria (fig. 752, 757), in Roma (fig. 764), i sarcofagi ornati di rilievo, richiesti dal costume risorto di seppellire invece che di cremare i cadaveri, sorgono nel primo secolo d. C. e diventano ben presto per la generale tendenza al lusso una moda predominante. Il sarcofago romano non ha come il greco (cfr. fig. 525) la forma di casa con pilastri o mezze colonne e tetto a spioventi, nè era destinato all'esposizione all' aperto, ma rappresenta un'arca che, come il sarcofago etrusco, doveva essere riposto nella camera funeraria. Da principio predominarono dei motivi puramente ornamentali, specialmente festoni, nel cui interno eccezionalmente appaiono delle piccole scene mitiche. Nel II secolo cominciano le rappresentazioni figurate ad essere l'unico od il principale ornamento dei sarcofagi, per lo più in modo che le successive scene di un mito vengano giustapposte in serie continuativa, come le scene di battaglia sulle colonne di Traiano e di Marco Aurelio. Alle volte, come nell'Etruria, i defunti, rappresentati in scultura, riposano sul coperchio, ma per lo più bastano le rappresentazioni figurate eseguite generalmente in altorilievo, che circondano il sarcofago oblungo o ovale o tutto all'intorno o su tre lati o sul solo lato anteriore. I sarcofagi erano certamente lavorati in massa, e, come di solito l'esecuzione tradisce soltanto la mano tecnica sperimentata dello scalpellino, non quella creatrice dello scultore, così anche la composizione per lo più non è stata ideata per una singola opera, ma è stata tolta a prestito o è stata riadattata per il caso particolare. Quadri, rilievi in bronzo o in marmo, persino opere statuarie fornivano i modelli; alle volte questi marmorarî possono aver tolto i soggetti della rappresentazione anche da piccole compilazioni mitologiche o cronache figurate, metà testo metà figure, quali erano usate nelle scuole dei grammatici (pag. 374), oppure da modelli simili. Il contenuto attrae lo spettatore più della forma artistica; come nelle urne etrusche (pag. 418) i soggetti sono per lo più mitologici (fig. 872) e particolarmente miti tragici che ricordano la morte od hanno un significato simbolico; le rappresentazioni bacchiche o simili accennano forse alle gioie dell'al di là. Altre scene sono tolte dalla vita giornaliera o rappresentano avvenimenti storici, al pari dei rilievi storici contemporanei; un sarcofago con battaglie di Galli (fig. 873) lavora completamente su motivi perga-



Consegna degli esiziali doni di nozze. Morte di Creusa. Medea medita l'uccisione dei figli. Fuga di Medea.
Fig. 872. Sarcofago di Medea. Berlino.

meni. La maggior parte dei sarcofagi appartiene al II o al III secolo. Stilisticamente essi, come è naturale, si riannodano allo sviluppo generale della scultura in questo periodo. Mentre da principio il carattere greco dei modelli traspare visibilmente, dal tempo degli Antonini predomina il realismo romano che spesso si unisce ad un'esecuzione poco accurata. Sempre più prevale la tendenza a far risaltare in piena luce da un fondo fortemente incavato la composizione figurata e ad assicurare così un effetto più chiaro e più unitario alle rappresentazioni spesso confuse e sovraccariche. Un gruppo particolarmente notevole è costituito dai sarcofagi detti greco-romani (ad esempio, sarcofago di Achille nel Museo Capitolino e nel Louvre), spesso molto grandi e che appartengono all'incirca al principio del III secolo. A poco a poco l'arte di questi rilievi si irrigidisce sempre più sino a che essa dalla fine di quel secolo nell'aspetto poco vivo delle figure, nella rigidezza del panneggiamento, nelle molte tracce lasciate dalla rozza tecnica del trapano rivela la decadenza dell'antica arte industriale. Nella scelta dei soggetti si fa ora sentire, in connessione con la contemporanea arte cristiana, la preferenza per i miti simbolici : il ratto di Proserpina e il suo ritorno dall'Ade è uno dei soggetti favoriti. L'importanza del contenuto cresce e la rappresentazione

Fig. 873. Sarcofago Ammendola con la lotta contro i Galli. Mus. Capit.

accenna al decadimento delle antiche concezioni e al perturbamento religioso dello spirito, come nel sarcofago capitolino di Prometeo che simboleggia la vita umana nel suo divenire e nel suo trapassare (fig. 874). Nel mezzo siede Prometeo come creatore dell'uomo: dall'officina di Vulcano dietro di lui egli ruberà il fuoco. Dinanzi a lui sta Minerva che appresta in forma di farfalla l'anima (« Psyche ») al corpo che è già pronto. Più a destra Mercurio, il conduttore delle anime, porta via dal cadavere Psyche in forma umana, mentre a lato del cadavere sta il genio della morte con la fiaccola rovesciata. Così strettamente si toccano nascita e morte. Ad una cerchia di idee simili appartengono le frequenti rappresentazioni di Amore e Psyche

Fig. 874. Sarcofago di Prometeo. Mus. Capit.

di solito nel tipo fissato dal gruppo ellenistico (fig. 637). Nessun gruppo di opere d'arte antica come i sarcofagi ci avvicina così immediatamente all'arte cristiana, la quale lavora soprattutto col linguaggio figurato e in parte anche con le figure e le concezioni dei sarcofagi pagani.

Arte provinciale. — L'importanza dell'arte tarda romana non è limitata alla città principale, ma si estende a tutto l'Impero. Lo sguardo di Augusto, come mostra il suo indirizzo di governo, era ancora essenzialmente diretto a Roma e all' Italia, ed il secolo seguente aveva in ciò mutato ben poco. Soltanto con la pacificazione del vasto impero compiuta da Traiano cominciò un'epoca di pace che anche fuori d' Italia fece sorgere una più viva attività artistica. Alcuni dei monumenti, come ad esempio l'anfiteatro, il teatro e i bagni, indispensabili per i Romani, li ritroviamo da per tutto. Qui noi dobbiamo ricordare soltanto quelle province che in qualche modo battono una via propria.

Le province settentrionali. — L'arte aveva un còmpito assai differente a seconda che si trovava in territorî di antica civiltà o in terre barbariche. Una posizione intermedia è occupata dalla Gallia dove si presentarono ai Romani due civiltà assai differenti, una ionica e l'altra celtica. La colonia focese di Massalia (Marsiglia) fondata circa verso il 600 era diventata ben presto il centro della civiltà per la Gallia meridionale e già verso il 500 era entrata in rapporti con Roma (pag. 420). Le monete di Massalia erano largamente diffuse nella pianura del Po e nella regione alpina; e da Massalia si diffuse pure la scrittura greca, risalendo il Rodano, fino nella Svizzera occidentale. Massalia fu l'emporio e il centro d'esportazione tanto per lo stagno della Britannia quanto per l'ambra del nord, e si trovava perciò in rapporto stabile con la Gallia settentrionale, per la quale la via naturale di commercio era

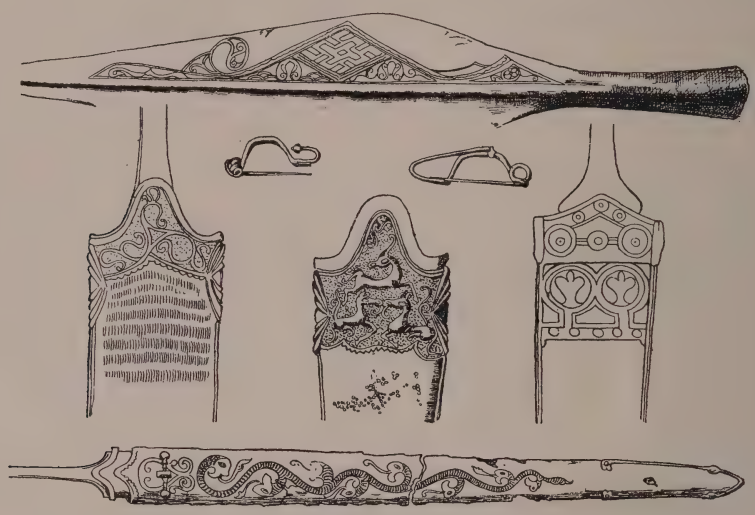


Fig. 875. Armi ed utensili dell'arte di La-Tène. (Secondo Bouga e Ranke).

quella del Rodano e della Saône. Massalia o Massilia, anche dopo che i Romani nel 121 a. C. occuparono un territorio esteso nella terra degli Allobrogi (Delfinato), territorio che ben presto si allargò in Provincia (118), conservava il suo carattere greco e lo mantenne anche quando, dopo la conquista di Cesare e particolarmente dopo il nuovo riordinamento della Gallia, tutta la Provincia si romanizzò ben presto. Narbo (Narbonne), Nemausus (Nimes), Arelate (Arles), Arausio (Orange), Glanum Livii (St. Remy), Aquae Sextiae (Aix), Vienna (Vienne), testimoniano ancor oggi con le loro grandiose costruzioni del nuovo slancio preso dall'arte (fig. 791 e ss., 798 e ss.). Lugudunum (Lyon) era la capitale della nuova Gallia conquistata da Cesare (cfr. pag. 449); accanto ad essa emergeva Augustodunum (Autun).

Altre condizioni erano quelle della Gallia settentrionale. I Celti, presso a poco dalla metà del millennio, avevano una loro propria arte, che dal primo luogo importante di ritrovamento sul lago di Neuchâtel si suole chiamare arte di La-Tène. Essa è l'arte di un periodo del ferro pienamente sviluppato che si ricollega all'arte di Hallstatt (pag. 396), e, certo non senza influssi ionici da parte di Massalia, si è svolta in diversi gradi. Il suo dominio si distendeva su una gran parte della Gallia e della Britannia e dall'Elvezia, lungo il Reno, ad oriente sino alla Boemia, a sud nell'Italia

settentrionale. Le armi che costituiscono la parte principale della suppellettile e i modesti utensili indicano il popolo battagliero dei Celti come creatore di quest'arte. A differenza della tecnica a lamine di Hallstatt, quest'arte ama le forme arrotondate e i contorni forti e si distingue principalmente per la sua ornamentazione a linee ondulate (fig. 875). I motivi sono poco numerosi, ma per lo più di buon gusto; la tecnica è abile. Quest'arte gallica si era opposta ad una completa ellenizzazione; non è piccola testimonianza della forza della civiltà romana il fatto che con l'avanzarsi dei Romani l'arte locale rapidamente sparisce e prende il suo posto un'arte romana provinciale.

Tuttavia l'arte nella Gallia presenta caratteristiche assai nette. Uno stile artistico particolare, differente dall'italico, noi abbiamo già conosciuto in St. Remy e in Orange (fig. 793 e s.); si offre da sè l'idea di porlo in rapporto con gli elementi greci di Massilia. Anche altrove nei territorî di confine noi ci incontriamo in Greci e in Orientali: nel corso mediano del Rodano si erano stabiliti molti Siri. Il bronzista greco Zenodoros (pag. 461) fuse al tempo di Nerone la colossale statua in bronzo di « Mercurius Dumias » per il santuario nazionale degli Avernî in Puy de Dôme, dove esistono ancor oggi gli avanzi di un gran tempio costruito senz'arte. Da Massilia il Cristianesimo si diffuse ben presto a nord al di là di Lione fino a Treviri: è la medesima strada lungo la quale noi possiamo seguire l'immagine del dio gallico Sucellus col lungo scettro a mazza (fig. 880). Un esempio dell'influenza della Gallia meridionale sino al medio Reno sembra offrirlo una colonna di Giove, alta m. 9, la quale è stata trovata da poco tempo in Mainz (fig. 875a). Essa appartiene al tempo dell'imperatore Nerone. Uno zoccolo doppio sostiene una colonna messa insieme con cinque rocchi; tutte e sette le parti sono coperte di rilievi con figure di dèi, la cui scelta ed unione sembra che debba riportarsi agli abitanti greci della Gallia meridionale. Sulla medesima via l'industria ceramica della Gallia meridionale, che era succeduta all'aretina (pag. 452), diffondeva i suoi prodotti sino nei paesi del Reno. Così è congettura assai probabile che questa antichissima strada del commercio dell'ambra (pag. 492) abbia avviato lungo il Rodano e la Saône sino alla Mosella una corrente di civiltà di aspetto greco che esercitò influenza anche sull'arte della Gallia belgica. Nel territorio della Mosella in Neumagen, Igel (fig. 876), Arlon appaiono dei monumenti funerarî a forma di torre a più piani come nella Provenza (fig. 799). Essi sono ricoperti di rilievi che rappresentano la vita degli abitanti con tutte le loro particolarità: la preparazione delle stoffe e il loro trasporto su carri o su zattere, la scuola (fig. 877), il pagamento di affitti o di debiti, il trasporto del vino sulla Mosella sotto la guida di un timoniere amante del suo liquore ed altre simili

Fig. 875 a. Colonna di Giove. Mainz. (Mainzer Zeitschr.).

scene, il tutto rappresentato con uno stile realistico pieno di vita che ha poco di comune col resto dell'arte provinciale romana e in certi elementi ricorda appunto i modelli greci. Anche le scene mitiche come nel monumento di Igel sono del resto rare nella Gallia e nella Germania. Questo stile particolare, che ritorna su alcune pietre funerarie di minor valore, e che, anche là dove per il contenuto si incontra con le rappresentazioni italiche, differisce chiaramente da esse, si trova quasi esclusivamente lungo la strada già ricordata da Massilia a Treviri.

Accanto ad esso vi è nella Gallia anche un altro stile che corrisponde di più a quello comune romano. Gli dèi nazionali gallici conservano di rado il loro tipo origi-

Fig. 876. Monumento dei Secundini in Igel presso Treviri.

Fig. 877. Scena di scuola da Neumagen. Treviri.

Fig. 878. Rilievo gallico dedicato a Cernunnos. Reims. (Gaz. arch.).

nale, come ad esempio Cernunnos in un rilievo di Reims (fig. 878), dove il dio a corna di cervo tra gli dèi Apollo e Mercurio è accoccolato alla maniera celtica e riversa la sua ricchezza. Appare anche un dio a tre teste; Esus conserva il suo aspetto gallico; il toro con le tre gru al disopra non è stato ancora interpretato. Spesso si è conservato il culto delle madri o delle matrone celtiche con degli speciali nomi locali; le loro figure sono strane come sulla pietra di Rödingen presso Jülich (fig. 879). Per lo più gli dèi celtici hanno assunto vestito romano, di solito anche nomi romani. Silvano ha servito di modello al dio Sucellus colla mazza (fig. 880), Vesta alla dea dei cavalli Epona, Giano, forse, al dio a tre teste. Il dio principale gallico (Esus?) è divenuto Mercurio, ed è spesso contraddistinto dal gallo nazionale; il suo

attributo comune, la borsa, lo caratterizza nello stesso tempo come il dio romano del commercio. Ma egli riceve anche come compagna una dea gallica Rosmerta, Apollo una dea Sirona, Silvanus-Sucellus una dea Nantosvelta (fig. 880), Dispater una dea Herecura; soltanto Giove rimane solo. Nel terzo secolo acquistano maggiore importanza gli dèi celtici già ricordati da Cesare, Marte ed Ercole. Dalla fine del II secolo vengono anche in uso nella Gallia belgica e sul Reno le colonne, dette dei « Giganti » (fig. 881). Su una base con quattro dèi poggia per lo più una seconda base più piccola con gli dèi dei sette giorni della settimana, di cui si diffuse allora il culto; al disopra si eleva un'alta colonna coronata da un gruppo nel quale un cavaliere, per lo più barbato, salta su un gigante

Fig. 879. Rilievo con figure di matrone, da Rödingen. Mannheim. (Arch. Zeit.).

Fig. 880. Sucellus e Nantosvelta. Da un altare di Saarburg. Metz.

Fig. 881. « Colonna del Gigante » da Merten. Metz.

disteso al suolo. Il cavaliere, armato talvolta della ruota del dio gallico del fulmine, è Juppiter-Taranis. Colla metà del III secolo spariscono le « Colonne dei Giganti », e verso la fine decade tutta l'arte gallico-romana.

Nel terzo secolo, Treviri, che fu frequentemente sede degl'imperatori, ebbe il suo periodo di splendore. Come da per tutto nell' impero romano, furono allora accresciute le fortificazioni delle città contro i barbari che divenivano sempre più minacciosi. La « Porta Nigra » (fig. 882) è un'opera imponente della seconda metà del III secolo, di maggiore ricchezza delle porte contemporanee di Roma, e dove la mancanza dell'ultima rielaborazione, appunto come nella Porta Maggiore di Roma (pag. 460) accresce l' energia dell' impressione. Un palazzo imperiale sontuoso, terme, un anfiteatro e altri edifici sorsero nella città. Tutto all'intorno furono stabilite delle ville, talvolta edifici domestici aggruppati intorno ad un cortile, talvolta luoghi di piacere con lunghi porticati solatii, con pitture parietali, con splendidi pavimenti a mosaico (fig. 883), con una ricca decorazione a scultura (per la quale fornivano il materiale le cave di marmo nella vicina valle del Ruwer); le finestre erano provvedute di

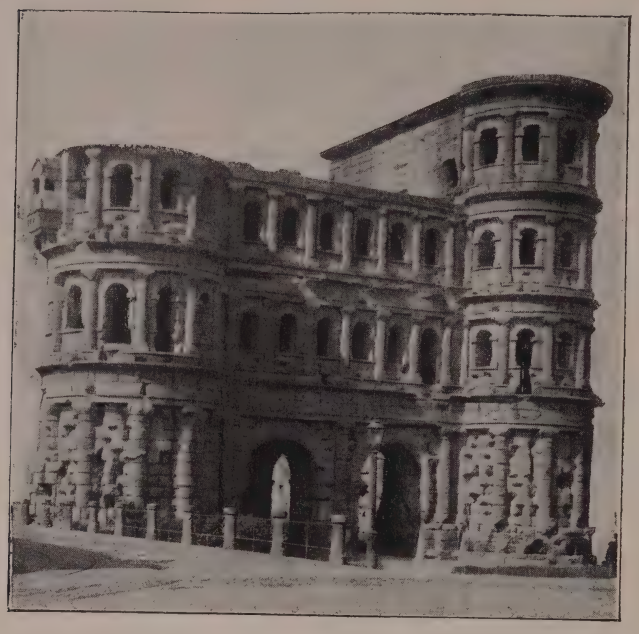


Fig. 882. La « Porta Nigra » in Treviri. Veduta esterna.

Fig. 884. Pietra funeraria di un soldato, da Strasburgo. Strasburgo.

vetri e degli apparecchi di riscaldamento riparavano le case dall'umidità. Anche bagni e altri edifici indispensabili per i Romani si trovano in molti luoghi.

Un quadro del tutto differente è presentato dalla **Germania** romana. I Vosgi costituiscono una linea netta di divisione. La valle del Reno e il paese alla sua destra sino al « Limes » non avevano una civiltà propria antica là dove degli abitatori celtici non avevano apportato la loro. Era esso il confine militare più fortemente presidiato dell'Impero sotto la direzione italica, e perciò l'arte era completamente italica e in gran parte un'arte di soldati. La gran massa dei monumenti è costituita dalle pietre funerarie militari fatte sui modelli italici (fig. 884); accanto ad esse vi erano immagini della divinità e rilievi votivi che per lo più si riattaccavano al culto delle legioni e dei commercianti. La grande invasione di dèi stranieri (Serapide, Giove Dolicheno sul toro, Cibele) accenna all'influenza sempre maggiore dell'Oriente; in nessun luogo quanto nella valle del Reno si trovano tante grotte artificiali e tante grandi e particolareggiate immagini del dio solare persiano Mithras che uccide il toro (fig. 885). Vasellame in argilla era preparato in varî luoghi, ma Colonia esercitò con particolare splendore la fabbricazione di vasi di vetro, in parte di forme artistiche (fig. 886). Di bagni si è

Fig. 883. Scena di anfiteatro. Mosaico da Nennig. (v. Wilmowsky).

Fig. 885. Monumento di Mithras, da Osterburken. Karlsruhe.

Fig. 886. Vaso di vetro da Colonia. (Rheinl. Jahrb.).

conservato assai bene un doppio stabilimento in Badenweiler.

Alquanto differenti erano le condizioni nella **Rezia,** nel **Norico** e nella **Pannonia**, già per il fatto che i soldati specialmente nelle due prime regioni non avevano una grande importanza. I periodi dell'arte di Hallstatt e La-Tène (pag. 396, 492) erano già da lungo tempo oltrepassati. Così nelle regioni delle Alpi e del Danubio, che dal tempo di Augusto appartenevano all'impero ma che solo gradualmente furono romanizzate, Roma fu di nuovo l'importatrice di tutte le aspirazioni artistiche, e ne fu naturale mediatrice dal mare attraverso i valichi orientali alpini la città di Aquileia che era allora in gran fiore. In tutte queste regioni fu soprattutto l'architettura ad apportare qualche cosa di completamente nuovo agli abitanti, giacchè le capanne rotonde e le case locali, quali ci sono mostrate dai rilievi della colonna di Traiano e dalla colonna di Marco Aurelio, erano di una semplicità assai primitiva. Spesso si trovano come nella Provenza dei monumenti funerarî a più piani. Un esempio particolare del modo in cui la scultura romana influiva sui marmorari provinciali lo offre il « Guerriero norico » di Cilli (Ce-

Fig. 887. L'arco di Traiano in Timgad. (Gsell).

leia); si pensa guardandolo ai rilievi del « Tropaeum » traianeo di Adamklissi (pag. 469). Così l'arte tarda si avanza nelle regioni barbariche del nord disseminando nuovi e vigorosi elementi di civiltà.

La **Britannia** presenta soprattutto un numero considerevole di ville romane con pavimenti a mosaico e del resto anche i soliti avanzi della civiltà romana. Di una caratteristica propria di quest'arte provinciale non si può neanche parlare.

Nella regione punica dell' **Africa** intorno a Cartagine, la quale aveva goduto di una considerevole civiltà, assai poco è conservato del tempo antico. Un grandioso avanzo del periodo punico è la tomba reale di Medracen in Numidia di forma circolare e coperta da un cono tronco. Le sue poderose mezze colonne doriche richiamano piuttosto al tempo dei monumenti di Poseidonia che all'età di Massinissa, di cui alcuni vogliono vedervi la tomba. Un'imitazione più recente è la tomba mauritana della « Cristiana » ad occidente di Algeri, forse il sepolcro di Giuba II. Con questo re, che era cresciuto in Roma nell'età augustea e che curava oltre agli interessi letterarî anche gli artistici, comincia la vera e propria romanizzazione dell'Africa. Nella sua residenza di Caesarea (Cherchel) egli con interesse storico-artistico stabiliva un museo di copie scelte di statue greche del bel periodo; degli importanti avanzi se ne sono conservati.

Fig. 888. Il tempio di Tebessa. (Gsell).

Gli avanzi dell'Africa romana, soprattutto dell'antica Numidia, uno dei luoghi più ricchi di rovine, testimoniano quanto fosse in fiore questa regione benedetta dalla natura, uno dei granaî di Roma, sino dal tempo di Traiano: essa raggiunse il suo culmine nei primi decennî del III secolo. È il medesimo periodo nel quale giungeva al predominio la letteratura africana. Il principio di questa fioritura artistica è segnato dall'arco di Traiano in Thamugadi (Timgad, fig. 887), che sovrasta superbamente questa Pompei africana. L'arco onorario ha qui raggiunto un aspetto straordinariamente ricco, quasi barocco. Le colonne che sporgono liberamente con la loro trabeazione a sperone aggettante (cfr. fig. 856 e s.) sono assai adoperate nei più grandi dei settanta archi dell'Africa; un « tetrapylon » o arco di Giano del tempo di Caracalla si trova a Theveste (Tebessa) e in Tripoli. Tra i templi il Campidoglio, il tempio principale di Thugga (Dugga), innalzato semplicemente in pietra, conserva in qualche modo le forme tradizionali ma con un fregio e frontoni goffi; delle innovazioni strane e appunto non felici presenta invece il tempio ben conservato di Tebessa (fig. 888). Un tempio a podio (prostilo) di ordine corinzio ha l'epistilio coperto interamente di pesanti rilievi, cioè bucranî disposti a mo' di metope sopra le colonne e tra essi aquile con serpenti. Il coronamento è dato da un attico con

trofei, cornucopie, festoni intrecciati che fa pensare a un tetto a padiglione o piuttosto a un tetto piatto. Una costruzione barocca è data dal tempio d'Esculapio dell'età di Marco Aurelio in Lambaesis: lo stile dorico del vestibolo a quattro colonne e la scala ricurva dentro un atrio circolare sono egualmente insoliti.

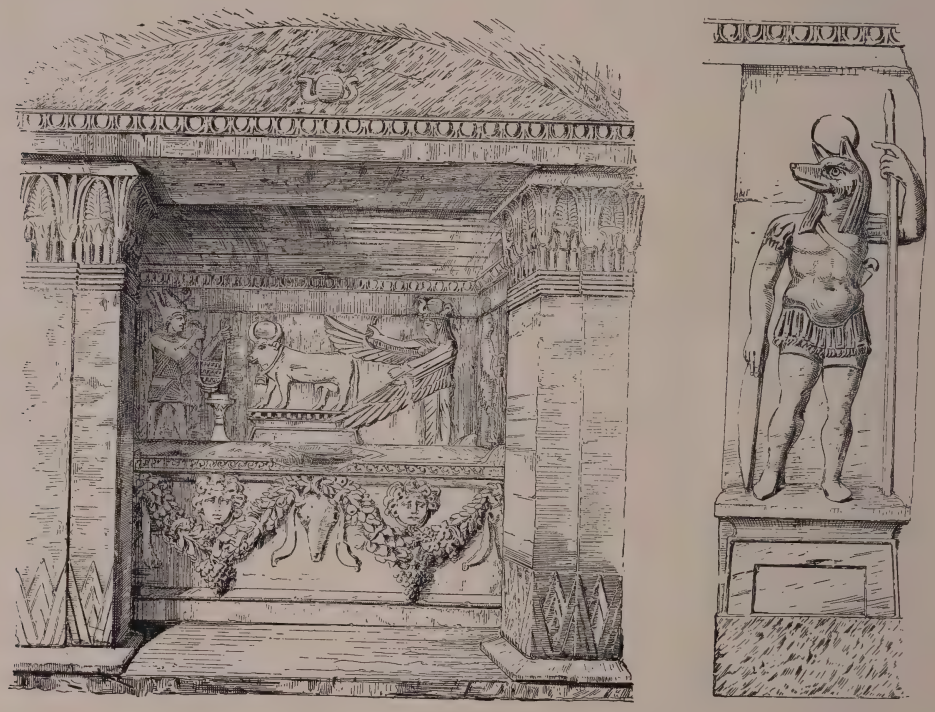
In Timgad è stata posta con grande chiarezza alla luce una pianta di città, nella vicina Lambaesis un accampamento. Anfiteatri, teatri, bagni, ninfei, acquedotti, cisterne, ponti dànno un quadro completo degli edifici africani. Il tratto fondamentale è una sobria limitazione a semplici costruzioni con massi squadrati, con pochi membri ornamentali, e perciò l'effetto è piuttosto limitato e riposa più sulla massa che sui particolari. Là dove appaiono gli ornamenti essi per lo più rivelano un gusto poco raffinato. Tra le tombe sono preferite particolarmente le torri a più piani (cfr. pag. 493), in parte con tetto piramidale (cfr. fig. 895). In Uthina (Udna) è venuta alla luce una grande villa (dei Laberî?): la casa presenta qui come in generale nelle ville non la forma ad atrio ma quella della casa a peristilio (pag. 339). In quella villa si sono trovati 67 pavimenti a mosaico che offrono uno dei tratti particolari dell'arte africana. Spesso essi rappresentano la vita degli abitanti, cavalli, cacce, animali feroci ecc.; talvolta vi si ritrova l'eco egiziana. La scultura presenta pochi caratteri particolari. I rilievi sono rari, i ritratti e i simulacri degli dèi sono frequentissimi. Tutti rivelano il solito carattere romano. Tra gli dèi Saturno rappresenta Baal che non doveva essere figurato. Verso la metà del III secolo col decadere della provincia decade qui anche l'arte.

Fig. 889. Sala a colonne (« Chiosco ») in Philai. (Mariette).

Egitto. — Come i Tolemei si erano fatti in Egitto successori degli antichi Faraoni, così gli imperatori romani calcarono le orme dei Tolemei. Tanto questi quanto quelli hanno ad esempio contribuito all'ornamentazione architettonica dell'isoletta del Nilo, Philai, al di sopra di Syene (Assuan), dedicata ad Iside. Gli edifici in generale sono qui innalzati in stile egizio. Per posizione e per architettura è di grazia straordinaria il così detto « Chiosco » (fig. 889), un'opera di Traiano rimasta incompleta. L'atrio aperto a colonne senza cella presenta un grande perfezionamento di fronte alle edicole più antiche della vicina Elephantine (fig. 78, cfr. fig. 665). La parte inferiore degli intercolumnî è chiusa con parapetti (cfr. pag. 368). I capitelli mantengono la ricchezza delle singole forme e della lavorazione ereditata dall'epoca saitica (pag. 47). I plinti dei capitelli ingranditi sino a divenire dei blocchi cubici dovevano essere trasformati in capitelli di Hathor (fig. 661, altrove a forma

di Bes), ma l'opera rimase interrotta. Nella maggior parte degli edifici di questo periodo tardo una policromia piuttosto stridente fa sentire la mancanza di quell'armonico effetto d'insieme proprio delle epoche più antiche.

I rilievi in generale sono divenuti nelle forme e nei tratti del viso più grossolani. Alle volte vi si mostra insieme una trattazione delle forme piuttosto rilassata. Inoltre colpisce come l'antico patrimonio di forme e di idee egizie decada sempre più alla funzione di accessorio delle figure ellenistico-romane. Queste ultime rappresentano la vita egiziana del tempo, gli elementi dell' antica arte egizia servono soltanto come aroma alla maniera del vestito arcaistico nello stile tardo dei Greci (pag. 264). Quest'arte mista domina ad esempio nella tomba Kom-eš-šugáfa sco-



a b

Fig. 890. Dalla tomba Kom-eš-šugáfa in Alessandria. (v. Bissing).

perta in Alessandria, grandiosa ed artistica creazione. Una nicchia (fig. 890 a) presenta gli uni accanto agli altri elementi architettonici e ornamenti egizî e greci, e sopra un sarcofago del tipo favorito greco-romano con festoni noi vediamo in forme egizie l' adorazione del toro Apis. Su un pilastro (fig. 890 b) il dio Anubis a testa di cane appare nell'uniforme di un soldato romano. Il medesimo fenomeno presenta una statuetta in bronzo di Iside che allatta Horus (fig. 891 b) messa a confronto col suo modello (fig. 891 a). Per quanto poco bella possa essere questa arte sincretistica, essa rappresenta tuttavia soltanto la continuazione e il completamento di quel processo leggermente cominciato nel periodo tolemaico (pag. 372).

Nella pittura l'unione del costume funerario egizio con l'arte greca dà origine ad un genere particolare di pitture, i ritratti dipinti su legno, che sono tornati alla luce nel Fajum presso l'antico lago Meride. Le sottili tavolette erano destinate ad essere

inserite nell'involucro delle mummie al disopra del loro viso ed a fissare così i tratti del defunto. Esse appartengono tutte al periodo romano. Eseguite talvolta in colori a cera, talvolta in colori a tempera, talvolta in una tecnica mista, offrono dei vivi ritratti di uomini e di donne di un carattere fortemente individuale: si crede di avere dinanzi a sè il miscuglio del popolo egizio (Tav. XIII). Certamente esse presentano gradi assai diversi di capacità artistica; le migliori possono per forza di caratterizzazione essere paragonate con i ritratti moderni.

a b

Fig. 891. Iside ed Horus. Statuette in bronzo. Strasburgo.

Degli antichi rami dell'industria artistica la fabbricazione del vetro ha ancora un suo centro nell' Egitto. È inoltre esercitata con passione l'arte dell' intaglio in avorio: i suoi prodotti esercitano influenza sin giù nei secoli cristiani. In complesso la valle del Nilo conserva il suo particolare carattere che le era segnato dalla natura.

Asia Minore. — Dopo che l'Asia Minore era stata per secoli il teatro di lotte accanite, seguì dal tempo di Augusto un lungo periodo di pace nel quale la « terra dalle cinquecento città », che si confortava della lontananza dai grandi avvenimenti mondiali con meschine rivalità locali, ma che nello stesso tempo rimaneva la principale rappresentante della civiltà e della letteratura greca del tempo, dispiegò una grande attività almeno nell'architettura. Nell'Asia Minore per la prima volta sorse (25 a. C.) il culto di Roma e di Augusto (pag. 440) del quale dà testimonianza il tempio di Ankyra celebre per la sua iscrizione. Purtroppo dell' importante città di Alessandria Troas, che un tempo era predestinata a capitale del mondo, poco si è conservato. Il maggiore slancio qui come nell'Africa avvenne tuttavia soltanto nel II secolo e si estese anche al III. Il tempio di Zeus Philios e di Traiano in Pergamo, che dal suo alto podio, a volte sotterranee, mirava l'acropoli e la città, appartiene all'inizio di questo sviluppo; ugualmente il tempio nella città frigia Aizanoi collocato su una alta terrazza in mezzo ad un ampio cortile a porticati e costruito eccezionalmente,

Fig. 892. Ninfeo in Side. Veduta di una parte. (Niemann).

secondo le regole di Hermogenes (pag. 333), nello stile ionico, appartiene al tempo di Adriano. Ambedue i templi hanno la particolarità che il fregio invece del solito ornamento a tralci presenta una serie di decorazioni erette a mo' di mensole, ciò che è inusitato in Roma, ma ritorna in varie forme nell'Oriente. Si ricordi anche che presso a poco nel tempo adrianeo appare un gruppo di scultori della città caria Afrodisia, i quali lavorarono per la maggior parte in Italia ma anche, ad esempio, per Olimpia e per Creta. Essi erano in fondo dei copisti; così Aristeas e Papias hanno copiato in marmo nero per la villa d'Adriano due Centauri (cfr. fig. 698), Zenon ha copiato una statua-ritratto romana e da Antonianos proviene il bel rilievo di Antinoo (fig. 859). Questo è l'ultimo gruppo omogeneo di artisti che noi conosciamo.

L'architettura non fiorisce soltanto nelle antiche grandi città di Efeso e di Mileto, di Pergamo e di Smirne, ma fin là dove si spinge l'esploratore o l'indagine dello scavatore, fino nelle regioni di montagna più isolate, incontriamo città che hanno avuto un largo sviluppo architettonico. Asso nella Troade, Perge nella pianura panfilia, Termesso in una gola tra alti monti, Kremna nelle montagne della Pisidia fanno riconoscere in tutta la sua completezza il patrimonio di edifici di cui anche una città dell'interno non poteva fare a meno. Dei porticati a colonne sogliono accompagnare le strade principali che spesso, come in Priene (fig. 537) e in Nicea (pag. 307), si tagliano ad angolo retto. Dei mercati circondati da portici, delle basiliche aperte o chiuse, dei ginnasî e degli ippodromi, dei teatri, nei quali ha grande importanza la copertura a volta, e dei castelli d'acqua (« ninfei ») non sogliono mancare. Dei teatri come quello di Aspendo, dei lunghi ninfei dalle molte nicchie come quello di Side (fig. 892), Aspendo, Mileto superano l'ordinario. La porta adrianea della città di Attaleia (Adalia) co' suoi tre archi spaziosi è stata già da noi ricordata (fig. 857); un'altra è conservata in Patara e un'altra ancora molto caratteristica a due piani si trova in Efeso. I templi a podio sono rari. Dei monumenti funerarî sono particolarmente frequenti quelli a forma di sarcofago; nella Licia e nella Panfilia i sarcofagi sono spesso distribuiti in nicchie o in edifici a colonne. Là dove si tratta di edifici di semplice utilità pubblica appare la costruzione a blocchi senza ornamentazione; gli edifici a mattoni sono delle rare eccezioni.

Lo stile corinzio costituisce ora la regola dell'Asia Minore, alle volte con dei capitelli compositi oppure con dei capitelli di foglie di palma sopra un cesto di acanto. Il fregio prende spesso, soprattutto se esso è adornato di tralci, un profilo panciuto (pag. 482), più di rado una forma ondulata ad esse. È caratteristico che l'antico stile ionico indigeno sia quasi completamente sparito, e così naturalmente anche il dorico, che appare una volta in Termesso in una semplice casa privata. Una derivazione provinciale dello stile dorico si ha nella regione litoranea settentrionale della Paflagonia, nel territorio del corso inferiore dell'Halys. Qui delle ripide pareti rocciose si aprono in caverne, la cui fronte è adornata con una o più colonne. Soltanto la somiglianza con le forme doriche è assai superficiale. A prima vista queste architetture rupestri sembrano molto antiche, tuttavia esse appartengono soltanto al periodo romano. Ciò è mostrato anche dai rilievi (fig. 893).

Per menzionare ancora alcune caratteristiche dell'architettura dell'Asia Minore si noti che il fusto delle colonne alle volte è completamente liscio e raramente è scanalato a spirale. Una forma non bella, che del resto già era stata tentata nell'Ales-

RITRATTO FEMMINILE TROVATO NEL FAJUM.

Lipsia, Proprietà privata.

sandria ellenistica, s'incontra più volte in Termesso (fig. 894): l'intercolumnio mediano è sormontato da un arco che taglia gran parte del frontone. Oppure delle nicchie semicircolari sono incorniciate da una trabeazione semicircolare che di lato si spezza orizzontalmente. La parete della scena del teatro di Aspendo, la quale è oltremodo ricca, presenta un'architettura a due piani di tabernacoli a frontoni rettilinei o curvilinei con delle coppie di colonne sporgenti (cfr. fig. 851, 854), un motivo che ritorna ugualmente nelle numerose nicchie della parete; il frontone mediano del piano superiore è troncato da ambedue i lati, e si ritrae assai indietro con la sua parte mediana sì che ne nasce un aspetto barocco poco gradevole. Questi ultimi motivi delle città panfilie, che più sobriamente appaiono anche nel ninfeo di Mileto, li ritroveremo subito più sviluppati nella Siria; noi dobbiamo quindi domandarci se non provengano di là.

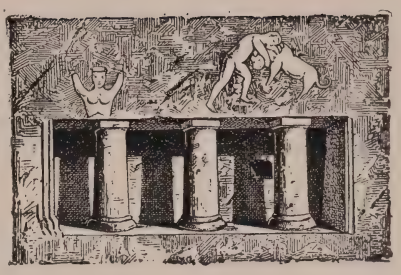


Fig. 893. Tomba rupestre paflagonia in Terelik-Kalessi. (Kannenberg).

Siria. — Affini in molti punti alle costruzioni dell'Asia Minore i numerosi edifici della Siria rappresentano tuttavia un gruppo a sè. Quasi nulla è giunto a noi delle città di origine ellenistica, ad eccezione di Apameia (Kalat Mudik); invece grande è il numero dei centri di rovine di epoca romana, per lo più anche qui del II e del III secolo. Heliopolis (Baalbek) sotto l'Antilibano alle fonti dell'Oronte e del Leonte e la città del deserto Palmyra (Tadmor), la capitale di un regno proprio, sono già da lungo tempo conosciuti; un altro gruppo di città, Bostra nel Hauran, Gerasa (Dgeraš), Philadelphia (Amman), Philippopolis (Šuchbe) e altre, si trova nella regione orientale del Giordano; il termine a sud è dato da Petra, la città dei Nabatei (pag. 388). La costituzione generale di queste città (cfr. pag. 307), se se ne toglie la mancanza del mercato centrale, rassomiglia a quella comune nell'Asia Minore e nell'Africa; spesso anche qui si è tratti a ricordare Nicea (pag. 307). Delle piazze rotonde circondate da portici spesso sono aggiunte alle porte principali. Tutto ha un carattere particolarmente grandioso (così ad esempio la « Strada delle colonne » in Palmyra), senza essere tuttavia uniforme; i porticati a colonne non hanno uguale forma in tutta la loro estensione, talvolta sono interrotti da edifici sporgenti e per mezzo di archi conducono alle strade traverse. I crocicchî sogliono essere contraddistinti da un « tetrapylon » o arco di Giano, più di rado da una sola colonna. Chiari appaiono questi tratti nell'accampamento di Diocleziano in Palmyra, il cui edificio principale (« Principia ») presenta l'unione caratteristica di una sala con vestibolo e di due ipostilî laterali. Una particolare

Fig. 894. Tempio in Termesso. (Niemann).

Fig. 895. Tomba in Hàss. (de Vogüé).

magnificenza si dispiega nei ninfei, che non hanno più la forma di fronti distese come nell'Asia Minore (fig. 892), ma quella di una grande abside (come in Olimpia, fig. 359), alla quale si aggiungono anche altre piccole nicchie. Sono degne di menzione le torri funerarie (cfr. pag. 499) a cui stanno a lato anche dei templi funerarî. Una tomba di Hàss (fig. 895) conserva chiaramente il ricordo del Mausoleo. L'altezza torreggiante delle case della Siria aveva già colpito gli antichi.

I templi a differenza di quelli dell'Asia Minore, quasi sempre innalzati su un podio (cfr. fig. 596), si elevano, come se amassero soprattutto una posizione dominante, o su un'altura naturale o su gigantesche sostruzioni a terrazza come nell'antica Assiria e nella Persia. Essi sogliono essere circondati da grandi cortili che talvolta si innalzano a più piani. Nel tempio colossale di Zeus in Heliopolis (fig. 896) una grandiosa gradinata conduce all'alto vestibolo coperto a volta. Dietro vi è un cortile anteriore esagono con portico a volta e quattro esedre. Segue il grande cortile, ugualmente circondato da portici e nicchie, con l'altare e i bacini per le purificazioni; finalmente si ha la larga gradinata d'accesso al tempio che ha dieci colonne sulla fronte e che in complesso si eleva circa 15 m. sul resto. In Palmyra il cortile

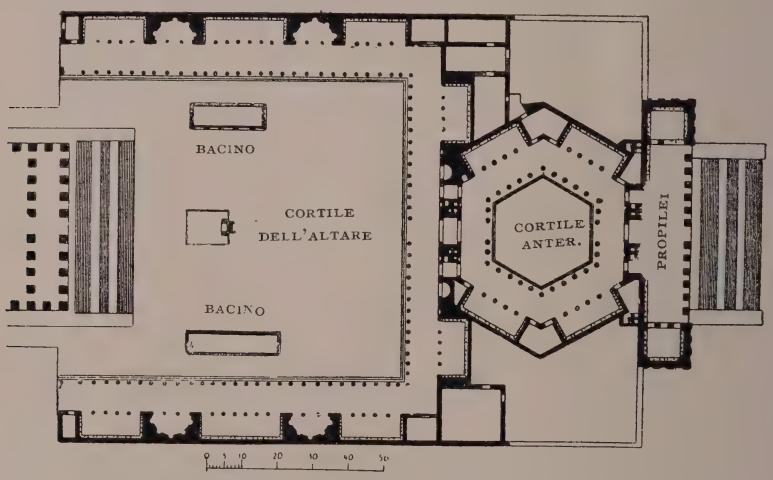


Fig. 896. I cortili del grande tempio in Baalbek. (Arch. Jahrb.).

per mezzo di un porticato di entrata più elevato (« Basilica ») presenta la forma di un peristilio rodio (fig. 605); un doppio porticato a colonne circondava il cortile. I templi hanno, secondo il rito siriaco, nel fondo della cella un « santissimo », (adyton), per lo più in forma di un coro elevato, che dinanzi era talvolta chiuso, talvolta aperto o in tutto o in parte (cfr. pag. 338); al disotto vi sono delle cripte a volta. Si distacca del tutto dalle forme solite il grande tempio di Bel in Palmyra per la porta principale collocata sul lato lungo occidentale, alla quale corrisponde una porta di gala nel porticato di cinta, e per l'introduzione della luce la quale avviene per

mezzo di otto grandi finestre. Delle piccole finestre e porte laterali appaiono talvolta anche altrove. Lo stile architettonico dei templi è principalmente corinzio, di rado ionico; sono assai frequenti le colonne senza scanalatura. Nei propilei del tempio di Bel in Palmyra appaiono delle colonne abbinate (cfr. fig. 903). I fregi hanno spesso il profilo panciuto (pag. 502).

I grandi templi di Palmyra, Baalbek, Gerasa e di altri luoghi sono già di effetto grandioso come costruzioni architettoniche. Ma l'effetto è determinato per una parte dalla ricchezza di ornamentazione nei fregi, nella trabeazione, nelle cornici delle

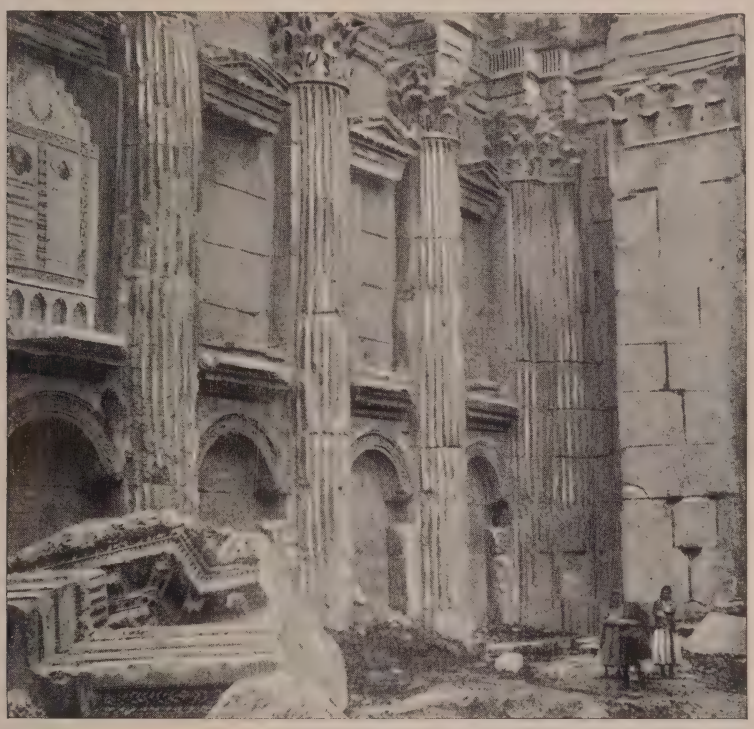


Fig. 897. Decorazione parietale nel piccolo tempio in Baalbek.

porte e per l'altra soprattutto dalla decorazione delle pareti, che acquista l'aspetto più ricco in quel sistema a due piani con colonne, nicchie e tabernacoli che noi conosciamo dal teatro di Aspendo (pag. 503). Il vestibolo del tempio di Bel in Palmyra e le pareti dei templi di Baalbek (fig. 897) ne offrono degli esempî stupendi. Spesso vi si aggiungono delle particolarità, delle nicchie che con la loro curvatura superiore tagliano i frontoni (cfr. fig. 894), dei frontoni a linee rette o curve con una trabeazione spezzata come in Aspendo (pag. 503); particolarmente amato è il coronamento a conchiglia delle nicchie semicircolari. L'effetto barocco di tutta questa decorazione cresce nelle pareti delle scene dei teatri quando queste non si svolgono in piano ma aggiungono delle incavità rotonde ed angolari o una linea ondulata a tutta la decorazione. Questi rientramenti appaiono anche in edifici liberi come nel tempio rotondo di Baalbek (fig. 898) colla sua trabeazione sinuosa, il quale insieme ad un vestibolo dalle linee rette si innalza su un alto podio a gradinata anteriore (fig. 899).

Altre particolarità di stile appaiono nelle facciate rupestri di Petra di epoca posteriore (cfr. fig. 699), e nel loro aspetto più caratteristico nella celebre « Chazne » (Casa del tesoro), una facciata sontuosa del II secolo (fig. 900), dove semplicemente per l'effetto architettonico la nota forma di un mercato degli erbaggi (fig. 615 e s.) è innestato, come secondo piano, su un tempio di Iside!

Donde proviene questo stile barocco? Viene esso da Roma o è un prodotto dell'Oriente? Le opinioni sono discordi. I più antichi edifici, ancora relativamente semplici, risalgono ai tempi di Traiano (Bostra, ricostruita nel 105) e di Adriano (tempio di Zeus in Palmyra, 130), ma la massa principale, soprattutto i grandi edifici sontuosi, in parte con sicurezza, in parte con grande verosimiglianza, appartengono

Fig. 898. Tempio rotondo in Baalbek. (Fot. della Miss. pruss. a Baalbek).

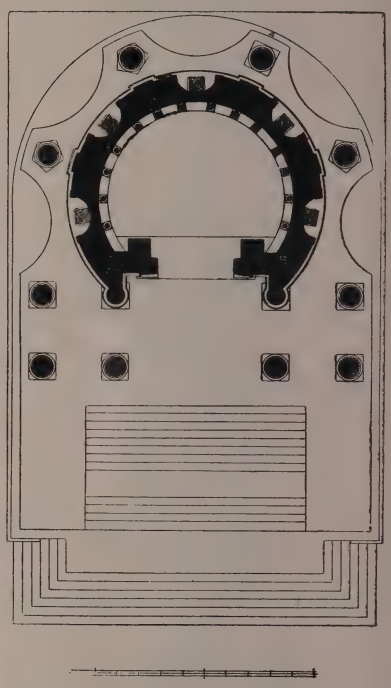


Fig. 899. Tempio rotondo in Baalbek. Pianta. (Arch. Jahrb.).

al tempo degli Antonini: anche Petra sembra che abbia avuto allora il suo ultimo periodo di fioritura. Dei singoli elementi si trovano anche in Roma: l'ornamentazione a tralci nel Foro Traiano, le nicchie a tabernacolo e le nicchie con coronamento a linee rette o curve tra le colonne negli edifici adrianei (fig. 851, 854), le pareti a nicchie in più piani nel tardo arco di Giano sul Foro Boario, la sovrabbondanza dell'ornamentazione nell'arco onorario di Settimio Severo e nel tempio di Serapide innalzato da Caracalla, le pareti sinuose di scene già in Ercolano e Pompei; ma l'insieme di tutti questi elementi, come ci si presenta nella Siria, sembra non aver avuto riscontro in Roma. Date le somiglianze piuttosto generali che presenta con essa la decorazione parietale pompeiana dell'ultimo stile dobbiamo domandarci in qual misura anche questo possa risalire a modelli orientali. Così potrebbe non essere inverosimile che tutta questa esuberanza barocca di forme sia scaturita da

una radice orientale e particolarmente sia giunta in Roma per opera di Apollodoros di Damasco (pag. 476), di Adriano che aveva molto viaggiato in Oriente, o vi sia giunta per altre vie, nello stesso modo in cui gli dèi orientali verso il medesimo periodo trovarono la loro strada verso l'Occidente (pag. 496). Dipenderà dalla concezione orientale anche il fatto che l'arte figurata, che in Roma era legata così strettamente all'architettura, qui invece non abbia nessuna parte. Le pietre funerarie con i busti dipinti e gli altri prodotti conservati della scultura locale sono uniformi e miseri.

Fig. 900. Il tempio di Iside (« el Chazne ») in Petra. (Luynes).

Accanto a questi edifici fastosi di stile greco-romano si hanno nel Hauran degli edifici a blocchi squadrati di duro granito, senza alcuna ornamentazione, che appena presentano delle semplicissime cornici, come se fossero stati messi insieme con dei massi da costruzione (cfr. pag. 499). Poichè v'era nel paese mancanza di legno così tutto era a volta: da per tutto volte a botte, a crociera, cupole, non come in Roma di mattoni ma di pietra concia (fig. 901). Qui è stata sviluppata ulteriormente l'arte della volta sino a che alla fine essa divenne padrona del difficile problema, del passaggio dagli angoli di un edificio quadrato in una cupola circolare. Ugualmente disadorne erano le numerose case di campagna, le cui rovine ben conservate accompagnano il corso mediano dell'Oronte tra Apameia e Antiochia.

Nel 273 Palmyra, la residenza di Zenobia, fu distrutta da Aureliano; l'accampamento di Diocleziano s'innalzò sulle rovine della città. In complesso anche nella Siria l'architettura artistica cessa col III secolo; solo la pesante arte degli edifici a blocchi squadrati colle loro volte ebbe un'importante continuazione nell'età cristiana.

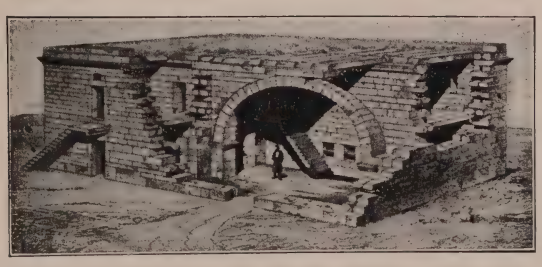


Fig. 901. Casa in Siria, restaurata. (de Vogüé).

VII. — LA FINE DELL' ARTE ANTICA.

Roma e Costantinopoli. — Verso il 280, allorchè il pericolo discendeva sempre più minaccioso dal nord, Roma che da secoli s'era distesa in tutte le direzioni al di là delle mura serviane, fu come altre città dell'Impero (pag. 495), circondata da Aureliano e da Probo di un ampio giro di mura, per cedere mezzo secolo dopo la sua dignità e la sua autorità a Costantinopoli. Nelle province si spense, come abbiamo veduto, l'attività artistica colla fine del III secolo. Roma aveva raggiunto sotto Costantino il culmine della magnificenza architettonica. Si contavano allora undici fori e altrettante terme, dieci basiliche e ventotto biblioteche, più di trenta archi

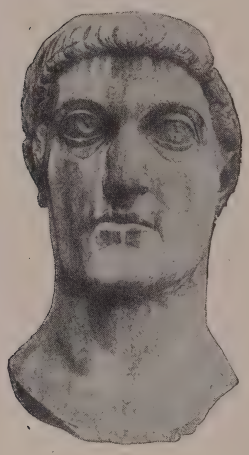


Fig. 902. Busto colossale di Costantino. Marmo. Campidoglio. (Petersen).

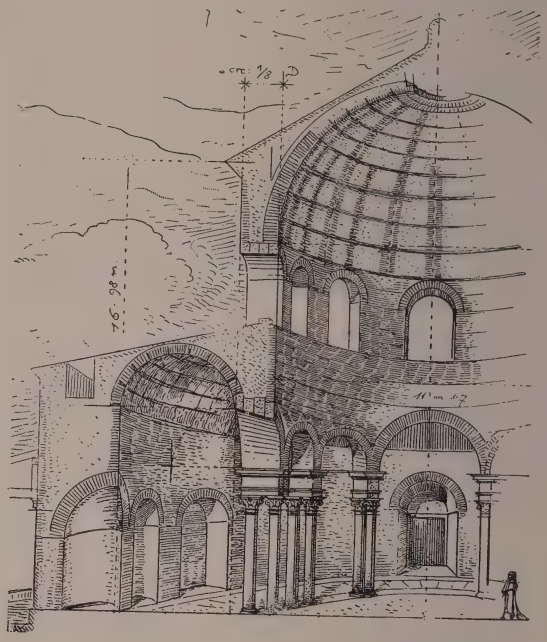


Fig. 903. Chiesa di S. Costanza in Roma. Spaccato. (Durm).

onorarî, diciannove acquedotti, innumerevoli templi, ed inoltre ventidue statue equestri colossali, ottanta statue dorate e settantaquattro statue criselefantine degli dèi, 3785 statue in bronzo, per non parlare di tutte le statue in marmo! Costantinopoli e la barbarie delle età seguenti pensarono a far sparire tale magnificenza. La storia dell'arte antica di Roma finisce con Costantino, i cui tratti sono riprodotti da un busto colossale con quella rigidezza di maschera propria della scultura di questo periodo (fig. 902). Un edificio rotondo come la tomba di Costanza, figlia di Costantino (morta nel 354), forse il riadattamento di un edificio anteriore (fig. 903), è ancora sulla linea di sviluppo dell'antica architettura, in quanto che viene mantenuta la luce laterale dall'alto (pag. 486), ma il tamburo colle finestre posa su un ordine interno di colonne che divide lo spazio centrale da un corridoio concentrico a volta. Così egualmente il sarcofago in porfido di Costanza (fig. 904) e molti altri sarcofagi antichi cristiani rielaborano dei motivi ornamentali classici, quali ad esempio si trovano sulla porta del piccolo tempio di Baalbek. Ma le basiliche e gli altri edifici

Fig. 904. Sarcofago di S. Costanza. Porfido. Vaticano.

Fig. 905. Capitello composito d'epoca tarda. Laterano.

Fig. 907. Colonna di Arcadio (distrutta) in Costantinopoli. Secondo un antico disegno. (Mon. Piot).

della Roma cristiana non rappresentano tanto una semplice trasformazione di motivi antichi quanto la loro applicazione ai bisogni di una nuova concezione della vita. Come tutte le forme dell'architettura s'inaridiscano e perdano vita lo mostra chiaramente il rigido fogliame dell'acanto nei capitelli tardi (fig. 905).

Nel 330 Costantino trasportava la capitale dal Tevere sul Bosforo: Bizanzio ricevette ora il nome di Costantinopoli. Bisognò trasformare la nuova residenza in una « nuova Roma ». Palazzi e edifici di governo, fori, bagni, ginnasî (Zeuxippos), un ippodromo, acquedotti (di Valente) sorsero rapidamente. I marmi variegati più preziosi vi furono messi in opera, una quantità di statue vi fu raccolta da Roma,

Fig. 906. Colosso in bronzo (Teodosio il Grande ?). Barletta. (Mani e gambe restaurate).

Fig. 909. Rilievo in avorio. A sinistra al disopra Giuliano (?), a destra il console. Monaco. (Meyer).

da Atene, da ogni dove, dei palazzi pubblici e privati furono trasformati in veri musei. Le statue in bronzo create allora erano artisticamente assai misere (fig. 906); per lo più nelle statue, come nei numerosi ritratti dipinti e immagini di gala (cfr. fig. 909), sopraffaceva ogni cosa la pompa del rigido costume. Gli archi trionfali di Roma ricevettero il loro simile nella celebre « Porta Aurea » di Teodosio il Grande (391), la quale certamente era limitata a mezzi semplici, mentre un « Propylaion » di Teodosio II, innalzato al di dietro, presentava una ricca decorazione di lastre a rilievo. Una porta e un arco trionfale in Tessalonica appartengono a Teodosio I, a Teodosio II le grandiose e pittoresche mura ricche di torri che proteggevano Costantinopoli dalla parte di terra. Delle colonne a rilievo di Teodosio il Grande (386) e di suo figlio Arcadio (403, fig. 907) imitavano la colonna di Traiano; la base dell'obelisco (fig. 908) innalzato nel 381 da Teodosio I nell'Ippodromo (At-

meidan) supera per secchezza e rigidezza i rilievi dell'arco di Costantino (fig. 871). Su un'alta colonna s'innalzava la celebre statua equestre di Giustiniano in costume eroico che teneva in mano la sfera del mondo sormontata dalla croce. Le pietre incise e il vasellame prezioso continuarono ad essere assai ricercati; dei grandi dischi in argento a bassorilievo mostrano la decadenza della plastica nello stesso modo in cui i molti dittici in avorio dal IV al VI secolo (fig. 909), per lo più doni di capo d'anno degli alti impiegati, pongono dinanzi ai nostri occhi il graduale irrigidimento di tutte le forme. Un'analoga stilizzazione afferra anche le forme e gli ornamenti architettonici (cfr. fig. 905) preludendo così al linguaggio figurato bizantino, mentre i còmpiti

Fig. 908. Rilievo della base dell'obelisco di Teodosio il Grande, nell'Atmeidan in Costantinopoli.

architettonici, specialmente quello dell'edificio centrato, trovano ancora una splendida soluzione qual'è quella della chiesa di S. Sofia, che Giustiniano (532) fece innalzare dai due architetti d'Asia Minore, Isidoros di Mileto e Anthemios di Tralle. In essa uno dei problemi più importanti dell'architettura romana e asiatica nel tempo imperiale ricevette la sua soluzione definitiva, e con essa comincia nello stesso tempo l'arte bizantina.

La sopravvivenza dell'arte antica. — Poichè l'arte romana tarda nel contenuto e nelle forme spesso ritorna alle tradizioni orientali essa prepara la fine alla pura arte classica, ma acquista un'influenza esemplare nel periodo seguente la cui fede ha appunto le radici nell'Oriente e che, colla costituzione dell'impero bizantino,

sposta in parte in questa direzione il centro dell'equilibrio politico. D'altro lato essa in occidente e nel nord adempie al còmpito di spargere semi di civiltà in paesi nuovi. Mentre nell'arte bizantina la tradizione dell'antichità classica si mantiene soltanto in forme stilizzate e vi trova alla fine lentamente la sua tomba, essa per i popoli occidentali costituisce la base sulla quale un'altra arte giunge gradualmente a perfezione. Certo è disconoscere la verità lo stimare una maniera artistica soltanto alla stregua dell'influenza che esercita sulle generazioni seguenti e considerare suo còmpito naturale soltanto la preparazione di indirizzi artistici futuri. L'arte di ciascun popolo e di ciascun periodo è soprattutto scopo a se stessa ; essa vede dietro sè i gradini che ha già salito, ma non gitta lo sguardo innanzi nel futuro, giacchè non vuole e non può apparire come semplice transizione. A ragione perciò si insiste sul carattere unitario dell'arte classica e se ne comprende la sua natura soltanto se la si considera ad esclusivo servizio del mondo greco e del mondo romano come glorificazione dello spirito del popolo greco e del popolo romano. Tuttavia anche l'altro indirizzo, quello di andar rintracciando la sopravvivenza dell'arte antica nell'epoca seguente, è fecondo di resultati, specialmente dal punto di vista generale storico. Quanto negli elementi costitutivi dell'arte dei periodi seguenti si ha da riportare all' eredità classica ?

Si deve distinguere tra i diversi rami dell'arte e le diverse epoche e tener separata l'imitazione volontaria dall'assimilazione inconsapevole. L' architettura antica può vantarsi di aver sopravvissuto in maggior misura e più a lungo. L'unità organica dell'edificio classico era stata già turbata negli ultimi secoli dell'impero romano, ma gli elementi architettonici mantennero la loro vitalità e per mezzo di essi furono sciolti nel Medio Evo e nei periodi seguenti molti dei nuovi còmpiti architettonici. Come le lingue romanze sono sorte sulla base del volgare latino in uso nell'Italia e nelle Province così il linguaggio dell'architettura romanica fu messo insieme con l'alfabeto di forme tramandate dall'antichità. La colonna, il pilastro, la volta, la cornice e i varî membri architettonici presero forme diverse, ma il nocciolo di queste forme era tratto regolarmente dalla tradizione antica. Ciò può dirsi anche di alcuni elementi dello stile gotico, sebbene questo d' altra parte si muova in aperto contrasto con l'architettura classica. Ma come se la fantasia sentisse vergogna e pentimento per questo allontanamento dall'antichità, al predominio dello stile gotico seguiva immediatamente una piena reazione a favore dell'architettura classica nel periodo detto del Rinascimento, reazione che si ripeteva alla fine del XVIII secolo dopo il nuovo abbandono degli ideali classici e durante alcune generazioni.

Anche nel campo delle arti disegnative il Medio Evo non ha completamente cancellato le tracce dell'antico. Si conservò quasi un'oscura coscienza della forza dell'arte antica, forza che fu temuta come una magia. Il contenuto delle antiche opere d'arte non era più certamente inteso ; esse si erano a poco a poco completamente stilizzate e solo in questa forma stilizzata venivano riprodotte. In tal maniera si sono conservati persino dei particolari motivi orientali antichi (l'albero tra due leoni, ecc.). La viva rappresentazione di queste opere che non si poteva raggiungere con ispirazione propria attraeva l'occhio. Si può essere sicuri che dove in un paese si conservarono monumenti antichi — e l'arte provinciale romana ne diffuse nella cerchia più ampia — là essi invitarono all'imitazione. Se anche la Chiesa e il popolo nei monumenti dei Romani spesso vedevano l'opera del diavolo, la passione per la forma trovò in essi

sempre nuovo nutrimento. Di regola non erano le grandi opere monumentali che ispiravano la fantasia degli artisti medioevali: lavori delle arti minori, come gemme, rilievi in avorio ecc., conservati per caso, offrivano i motivi più frequenti all'imitazione. Nel Duomo di Torcello presso Venezia si trova un rilievo in marmo del X secolo che allarga la rappresentazione lisippea dell'« Occasione » (« Kairos », pag. 317) e lo riproduce alterato in forme medioevali (fig. 910). Se qui il senso generale della composizione è rimasto comprensibile, lo stesso non può dirsi dei numerosi rilievi in avorio ed osso che probabilmente verso la medesima epoca erano lavorati in Venezia per rivestire dei cofanetti (fig. 911, cfr. fig. 472). Qui un limitato patrimonio di figure e miti antichi è per lo più riprodotto senza intendimento e confuso, come un tempo ciò era stato presso i pittori e gli scultori etruschi (pag. 407, 414, 418). Se in una lastra funeraria in bronzo presso a poco dell'XI secolo nel Duomo di Magdeburg la figura dello Spinario è adoperata come sostegno, potrebbe tuttavia essere stata presa ad esemplare una figura di calendario nella quale un fanciullo che si toglie

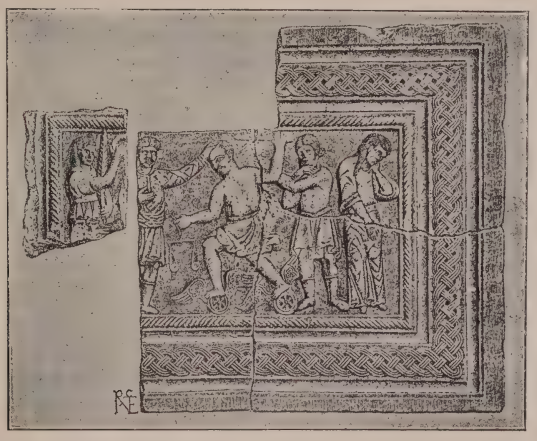


Fig. 910. Rilievo in marmo nel Duomo di Torcello. (v. Schneider).
L'« istante favorevole che passa » è afferrato da un giovane, coronato dalla Vittoria, per il ciuffo sulla fronte, mentre un vecchio, al quale sta a lato il Pentimento, si rammarica per la perduta occasione.

la scarpa soleva rappresentare il marzo. Difficilmente i marmorarî di quei secoli se imitavano opere antiche si facevano delle idee particolari sopra il loro significato. Essi vi vedevano soltanto cavalieri, guerrieri, cacciatori ecc., e se li attraeva l'ignoto come nei Centauri, nelle Sirene ecc. essi ne trasformavano il significato: nelle rappresentazioni di Orfeo così favorite destavano interesse più gli animali che il cantore. In ogni modo si esercitò l'occhio e si mantenne un vincolo formale con l'antichità classica.

Costantemente e senza interruzione si trasmettevano per eredità particolari motivi del panneggiamento ed elementi decorativi. Essi si allontanavano dalla loro purezza originaria, nello stesso modo in cui la scrittura dell'alto Medio Evo andava fortemente differenziandosi dalla romana. Ma come questa non fu inventata di bel nuovo ma, nonostante i suoi arabeschi, poggia su un nocciolo romano, così le pieghe del panneggiamento e gli ornamenti riposano su una tradizione antica per quanto questa possa essere stata oscurata.

Ma accanto all'imitazione spontanea ed inconsapevole dei motivi dell'arte antica noi ci imbattiamo ad intervalli maggiori o minori di tempo in un'imitazione cosciente dell'arte classica come del modello più perfetto: così in una cerchia più limitata nel XII e nel XIII secolo, in una maniera più ampia nel periodo del Rinascimento. Si può affermare che tutta l'arte della civiltà posteriore sia sulla via direttiva dell'arte classica. La sua influenza descrive delle curve che alternativamente salgono e discendono. Ma sempre, se la fantasia ha bisogno di ispirarsi e l'arte di correggersi, si torna allo studio dell'antico.

Fig. 911. Il sacrificio di Ifigenia secondo un antico rilievo (fig. 472). Rilievo in avorio. Londra, South-Kensington Museum. (v. Schneider).

Monumenti d'arte greca in Italia. — Non esiste forse museo di certa importanza in Italia che non vanti qualche saggio di scultura greca. I più ricchi, come è noto, sono i musei di Firenze, di Roma, di Napoli e di Palermo. Ma le opere più belle e più celebri, in essi conservate, sono state già registrate in questo volume. Per altro non è male aggiungere o ripetere qui che veri originali greci (e non copie antiche) sono le metope di Selinunte (fig. 294, 372), ora nel Museo di Palermo, il così detto « Trono d'Afrodite », già Boncompagni, ora nel Museo Nazionale di Roma (alle Terme Diocleziane, fig. 349), il rilievo del V secolo, di recente recuperato dal Museo Vaticano, con un giovane palestrita rivolto verso il piccolo servo, il rilievo arcaico, detto di Leucotea (fig. 316), ed il rilievo sepolcrale attico, della fine del sec. V a. C., col cavaliere che abbatte il nemico, l'uno e l'altro a Villa Albani, la Niobide dei Giardini di Sallustio (fig. 386) e la Fanciulla di Porto d'Anzio (fig. 564).

Naturalmente diversi altri originali greci si veggono a Venezia, a Verona, a Napoli, a Roma, in Sicilia, ecc., ma si tratta d'opere di pregio secondario, inferiori talora a copie antiche assai importanti come l'Artemide di Pompei (fig. 344), i Tirannicidi (fig. 354), l'« Hestia Giustiniani » (pag. 205), l'Apollo delle Terme Diocleziane (fig. 380), l'Idolino del Museo Archeologico di Firenze (fig. 433) e il Sofocle del Laterano (fig. 531).

Fig. 912. Pesto. La Basilica e il tempio di Poseidon.

Nè l'Italia possiede solo mirabili esemplari della scultura greca, ma monumenti costrutti in essa di là dal Volturno e dall'Ofanto, ossia nella parte meridionale della penisola, vasta estensione conosciuta dall'antichità sotto il nome di Magna Grecia, e nella Sicilia.

I principali monumenti greci della penisola sono quelli di Pesto, l'antica Poseidonia, che sorgono in vista del golfo di Salerno ed oltre il Sele (fig. 912).

Il tempio dorico detto di Poseidon, che si fa risalire al V sec. a. C., è largo 25 metri e lungo 60, con sei colonne nei lati corti e dodici nei lunghi. Nell'interno della sua cella si veggono due file di colonne sormontate dal secondo colonnato che sosteneva il tetto (fig. 337 e 913).

Poco lontano si eleva la così detta « Basilica » che si ritiene anche più antica (fig. 914), e, a nord, il piccolo tempio di Vesta (fig. 915), senza contare le tracce d'altre costruzioni e le strade tornate alla luce in recenti saggi di scavo.

Fig. 913. Pesto. Interno del tempio di Poseidon.

Il paese circostante, nel suo splendore e nella sua solitudine, accresce la bellezza di quelle ruine soffuse d'una lieve tinta calda, in contrasto con la vegetazione rigogliosa e con l'azzurro cupo del cielo e del mare. E veramente là riesce spontaneo chiedersi col Barone di Wessemberg « se abbiano forse la stessa origine lo spirito che crea il bello e quello che lo distrugge ».

D'altri avanzi sparsi più giù, verso il sud, non è il caso di far cenno. Ricorderemo invece le rovine greche di Brindisi, del golfo di Taranto, di Taranto stessa, di Metaponto, e quelle di Eraclea e di Crotone.

A Brindisi sorge una colonna, d'arte greca ma d'epoca romana, non scanalata, alta quasi 30 metri, con un ricco capitello figurato (fig. 916); a Taranto si ammirano i resti del tempio dorico ritenuto di Poseidon, con parti di colonne di proporzioni gigantesche; presso Metaponto gli avanzi del tempio d'Apollo (della fine del sec. VI a. C.) che gli abitanti del luogo chiamano la « Chiesa di Sansone », e le rovine d'un altro tempio detto le « Tavole Paladine »; a Crotone l'alta colonna dorica, ultimo ricordo del tempio d'Hera Lacinia (fig. 917).

Più ricca d'architetture greche tuttora superstiti è la Sicilia, quantunque molte d'esse, già ritenute greche, a Taormina, a Siracusa, a Solunto, ecc., siano da riferire all'epoca romana.

Indicheremo come sicuramente del periodo greco, a Siracusa, il così detto « Castello d'Eurialo », fortezza in cui convergevano due rami delle mura dell'antica città costruita sul piano del primo Dionisio, l'« Olympieion » o tempio di Giove Olimpio (sec. VI); il teatro, uno dei maggiori del mondo greco (sec. V), con 150 metri di diametro (fig. 918), e l'altare di Ierone II, lungo quasi 200 metri, sul piano del quale si crede che fossero annualmente sacrificati 450 tori in memoria della cacciata del tiranno Trasibulo (fig. 919).

Fig. 914. Pesto. Basilica.

Fig. 915. Pesto. Tempio di Vesta.

Nucleo maggiore di monumenti mirabilmente schierati sui colli declinanti da Girgenti al mare Africano, sono quelli dell'antica Akragas, con il tempio detto d'Hera Lacinia — forse per equivoco con quello di tal nome in Crotone — periptero-esastilo del miglior periodo dorico (sec. V a. C.), il tempio della Concordia relativamente assai ben conservato, perchè convertito nella chiesa di S. Gregorio delle Rape durante il distruggitore Medio Evo, il tempio d'Eracle, altro periptero-esastilo del VI-V sec. a. C. alterato dai Romani, il tempio di Zeus, pseudo-periptero rimasto

Fig. 916. Brindisi. Colonna d'arte greca.

incompleto, e il tempio di Castore e Polluce, d'attribuzione incerta e restaurato ambiguamente con parti d'altro edificio.

La meraviglia dei monumenti di Selinunte (fondata — si dice — da Pamillo, capo d'una colonia di Megaresi Iblei, nel 628) sarebbe anche più intensa se essi non giacessero tutti travolti in confusi cumuli, quasi scossi da un terribile cataclisma. Ad ogni modo è da notare che quelle di Selinunte sono le rovine più grandiose d'Europa. I resti dell'acropoli, luogo della città primitiva, si trovano sopra un colle, già cinto di mura. I due monumenti principali dell'estremità verso il mare sono quelli

Fig. 917. Capocolonna (Cotrone).
Avanzo del tempio di Hera Lacinia.

distinti col nome di tempio O e di tempio A; poi, oltrepassate le orme d'una strada, si vedono il piccolo tempio B (prostilo-tetrastilo) e i maggiori C e D. Del C (detto d'Eracle, ma forse d'Apollo) sono le metope più antiche e alcune colonne tutte d'un pezzo. Fuori dell'acropoli s'incontrano altre rovine, anche più gigantesche di quelle ricordate. Dal tempio E dedicato ad Hera provengono cinque metope. Altre si trovarono nel tempio F. Il tempio G, uno dei più colossali costruiti dai Greci, era consacrato ad Apollo. Nella campagna intorno, anche oltre il fiume Modione, si sono trovati interessanti ruderi.

Accenneremo finalmente a Segesta, dove l'opera dei Greci si è, più che altrove, conservata. Il tempio periptero-esastilo di 36 colonne doriche (secolo V a. C.) non fu finito e le sue colonne rimasero senza scanalature. Nondimeno appare, nella sua semplicità, di una imponenza unica, accresciuta dalla bellezza del paese circostante dominato dal monte Var-

Fig. 918. Siracusa. Teatro.

varo, dove precisamente sorgeva l'Egesta dei Greci e dove rimane il loro teatro tagliato nella viva pietra.

Fig. 919. Siracusa. Altare di Ierone II.

Monumenti di arte etrusca. — I resti dell'arte etrusca si trovano quasi tutti nell' Italia centrale, fra Bologna e Roma. I musei dove si può studiarla meglio sono quelli di Bologna, di Firenze, di Volterra, di Cortona, di Chiusi e di Roma. Nella maggior parte dei luoghi s'hanno resti di mura a blocchi, dette anche mura ciclopiche, come a Fiesole, a Cortona, a Roselle, a Manciano (avanzi dell'antica Saturnia), ad Orbetello, a Populonia, ad Aspra, a Bettona, a Ceri, a Rieti, a Spoleto e a

Fig. 920. Milano. Colonne di S. Lorenzo.

Todi. Perugia e Volterra conservano inoltre avanzi di porte. Il fatto che questo genere di mura si trova anche fuori dell'Etruria vera e propria dimostra che non è specificatamente etrusco. Necropoli e sepolcreti, talora adorni di sculture e di pitture assai importanti, si hanno a Cortona (ipogeo detto « Grotta di Pitagora »), presso Perugia (ipogeo dei Volumnî), ad Orvieto, a Chiusi (depositi del Granduca, della Scimmia, con dipinti murali, del Poggio Gaiella, delle Monache e del Colle, pur con pitture), nel Viterbese, a Corneto (Tombe della Caccia al cinghiale, del Triclinio, del Morto, del Tifone, degli Scudi, del Cardinale, dell'Orco, dei Vasi dipinti, del Vecchio, delle Iscrizioni, del Barone, delle Bighe, del Mare e degli Auguri, adorne di preziosissimi dipinti che rivelano l'influenza dell'arte greca). Notevoli a Vetulonia il mausoleo della Pietrera e l'arce, e a Perugia anche l'edicola detta di S. Manno.

Fig. 921. Brescia. Tempio di Vespasiano.

Preziose e complesse scoperte d'una città etrusca furono fatte nell'altura di Marzabotto sul Reno, a 27 chilometri da Bologna, e gli oggetti, scoperti in essa e nella sua necropoli, furono raccolti sul posto nella villa Aria.

Più largo contributo di cose etrusche fornì la necropoli felsinea al Museo di Bologna. Dapprima esse si giudicarono promiscuamente con le cose degli Umbri e con quelle d'importazione greca, ma più tardi l'archeologia seppe distinguerle con sicurezza. Gli Etruschi, come narra Tito Livio, dopo essersi distesi verso il Mediterraneo, spinsero delle colonie al di là dell'Appennino e invasero tutto il territorio compreso fra il Po e le Alpi, tranne la parte tenuta dai Veneti. Essi inumarono i cadaveri coi piedi a levante, e la suppellettile con loro sepolta mostra una civiltà diversa dall'umbra. Non più vasi locali d'impasto, ma vasi d'argilla figulina importati di Grecia con decorazione di scene mitiche; non più fibule, rasoî, situle, ma specchi e candelabri.

Monumenti d'arte romana. — Potremmo esimerci dall'accennar qui all'arte romana perchè, naturalmente, la parte del presente manuale che la riguarda contempla quasi esclusivamente monumenti conservati in Italia. Ma, fedeli al nostro programma di indicare ai giovani italiani i luoghi del loro paese, dove possano trovare i saggi d'una data

arte, per agevolarne la ricerca e lo studio e suscitarne l'ammirazione, così anche per la romana amiamo fornire qualche indicazione riferendola alle varie province. E poichè sarebbe addirittura ingenuo indicare i monumenti *romani* di Roma, della sua provincia e tutta l'ingente meraviglia di Pompei, così limitiamo il nostro còmpito a registrare le cose maggiori delle altre regioni.

Muovendo dall'alta Italia diremo che ricchissimo di resti romani, di cui taluni veramente grandiosi, è il Piemonte. Ad Acqui troviamo avanzi delle terme e d'un acquedotto nel letto della Bormida, ad Arquata Scrivia ruderi pur d'un acquedotto e ad Asti la torre detta poi di S. Secondo. Più ricco ancora è Serravalle Scrivia coi resti dell'acquedotto di Libarna, dell'anfiteatro e del

Fig. 922. Verona. Porta dei Borsari.

Fig. 923. Verona. Arena.

foro romano. Tracce di una antica città, e di Pollentium si veggono a Bene Vagienna e a Bra. Della provincia di Torino i tre nuclei principali di cose romane si trovano ad Aosta (cinta, anfiteatro, teatro, il bell'arco di Augusto con dieci semicolonne corinzie, Porta Praetoria a tre arcate, ponte sull'antico letto del Buthier, ecc.); Ivrea (acquedotto presso Andrate, mura nel giardino Perrone, ponte e teatro); Susa (ac-

Fig. 924. Trieste. Arco di Riccardo.

quedotto detto delle Terme di Graziano, arco d'Augusto dell'8 d. C. (fig. 792), cinta e porta), e si ha da ricordare finalmente Torino con la Porta Palatina, la Porta Decumana inserta nel Palazzo Madama, le rovine del teatro e delle mura. Molti altri ruderi di mura, di teatri, di ponti si trovano a Crevola d'Ossola, ad Arvier, ad Aymaville, a Bard, a Châtillon, a Chiaverano, a Donnaz, a Montjovert, a Monteu da Po, a Palazzo Canavese, a Pont Saint Martin, a Saint Vincent, ecc.

Le altre regioni dell'Italia superiore: Liguria, Lombardia, Veneto, Venezia Giulia, Emilia e Romagna, hanno conservato minor numero di cose romane, ma, in quello che tuttora posseggono, le cinque ultime vantano monumenti di prim'ordine. In Liguria si trovano resti ad Albenga, in Andora, a Bergeggi, a Finale Pia, a Genova, a Quiliano e a Ventimiglia, per altro senza speciale importanza. Invece la Lombardia, oltre i ruderi rimasti a Casteggio e a Lomello (in provincia di Pavia), oltre quelli di Rezzoni (Como) e di Pegognaga (Mantova) ed oltre alle grandiose colonne di San Lorenzo in Milano (fig. 920), vanta le così dette grotte di Catullo a Sermione sul lago di Garda, e gli avanzi della curia, del foro e del tempio corinzio di Vespa-

Fig. 925. Pola. Tempio di Augusto e Roma.

siano (72 d. C.) a Brescia (fig. 921), dove anche si trova la celebre statua di bronzo della Vittoria.

Come Brescia è, per i suoi resti, la città romana della Lombardia, Verona con l'arco dei Leoni, col Portone dei Borsari (fig. 922) del tempo dell'imperatore Gallieno (sec. III), con l'Arena costruita da Diocleziano (290 d. C., fig. 923), le mura, il teatro può dirsi la città romana del Veneto. Per altro nel Veneto opere romane si trovano anche a Padova, a Godego, a Concordia, a Caldiero, a Caprino, a Gregrana, a Quinto di Valpantena, a Marostica e a Vicenza.

Della Venezia Giulia, così ricca di sontuosi monumenti romani, riproduciamo l'arco detto di Riccardo a Trieste (fig. 924), il tempio di Augusto e Roma (19 a. C., fig. 925), l'Arco dei Sergi o Porta Aurea (fig. 926) e l'Arena (fig. 927) a Pola, ma monumenti romani si hanno anche da ricordare ad Aquileja, a Parenzo e altrove.

Velleia, in provincia di Piacenza, può dirsi la città romana dell'Emilia, e Rimini, col famoso arco d'Augusto (27 d. C., fig. 928), il ponte d'Augusto (fig. 929)

Fig. 926. Pola. Arco dei Sergi.

e i resti dell'anfiteatro, la città romana delle Romagne. Monumenti romani nell'Emilia si hanno anche a Borgo S. Donnino, a Castellarano, al Castelluccio presso la Porretta, a Bologna (acquedotto del Setta e Bagno di Mario); nella Romagna, ad Ozzano (ponte della Quaderna e scavi di Claterna), a Ferrara, a Fiumana, a Meldola, a Sarsina, a Savignana. Nella parte opposta d'Italia, sul Tirreno, si trovano le rovine di Luni.

Procedendo per l'Italia centrale, ossia dalla Toscana all'Umbria ed alle Marche, troveremo spesso ragguardevoli avanzi di costruzioni romane. La Toscana ne possiede a Pisa (Bagni di Nerone), a Volterra (piscina, terme, anfiteatro), a Lucca (anfiteatro, teatro e acquedotto), a Massarosa, ai Bagni di S. Giuliano, nell'Elba e al Monte Argentario e sino nelle isole del Giglio, di Pianosa, di Giannutri; ma anche essa presenta un luogo di speciale interesse in Fiesole che mostra ancora il suo teatro (fig. 930), le terme ed il tempio.

Fig. 927. Pola. Arena.

Così nelle Marche troviamo monumenti romani di speciale conservazione a Fano nell'arco d'Augusto, ad Ancona nell'arco di Traiano (115 d. C.), e presso Fossombrone nel ponte di Traiano e nel Passo del Furlo, galleria fatta praticare nel vivo sasso da Vespasiano (76 d. C.); ma poi non mancano d'interesse alcuni marmi d'un tempio romano a San Leo, il ponte Mallio di Cagli, i resti del celebre tempio a Giove Apennino sul Monte Petrara, le rovine della città di Recina e d'Urbisaglia, quelle del teatro e dell'anfiteatro di Falerone, ed altre a Servigliano, a Monte Giorgio, a Fermo, in Ascoli Piceno, in Osimo e a Castelleone di Suasa.

Fig. 928. Rimini. Arco d'Augusto.

Diversi ragguardevoli avanzi d'anfiteatri e di teatri si veggono nell'Umbria: ad Assisi, a Bevagna, a Gubbio, a Monteleone Sabino (ruderi della Trebula Mutusca), ad Otricoli, a Spello, a Spoleto, a Terni, a Todi (fig. 932). Ma tra i resti della grandezza romana in Umbria i più notevoli sono di certo il grande ponte della Nera sotto Narni, la Porta Consolare di Spello (fig. 931), la Porta Marzia di Perugia (spostata) (fig. 720), ecc. Altre antichità si trovano nei medesimi luoghi e in Acquasparta, in Amelia, in Prevenzano, a Montasola, a Rieti, presso Pitigliano, ecc.

Nè mancano cose importanti nella provincia di Aquila, come un tempietto presso

Fig. 929. Rimini. Ponte d'Augusto.

Aquila stessa, ruderi d'acquedotti a Capistrello e presso Castel Nuovo, ove pure sono gli avanzi dell'antica Alba Fucense. Anfiteatri sono a Pescina, a Pizzoli e a Prata Ansidonia fra gli avanzi di Peltuinum. E s'hanno pure altre parti di costruzione laddove sorsero Aufidena (Castel di Sangro), Angixia (Luco di Marsi), Auphina (Ofena), Foruli (Scoppito), Corfinium e Amiternum (Pizzoli).

Nelle contrade meridionali le orme della potenza romana sono moltissime e talune di importanza eccezionale. In provincia di Campobasso abbiamo l' anfiteatro di Larino, il teatro e il tempio di Diana, di Pietrabbondante e gli avanzi dell' antica Saedinum in contrada Altilia a Sepino. A Benevento oltre ai ruderi delle terme e del teatro, si ammira il magnifico e conservato arco trionfale di Traiano (fig. 933), e la Porta Aurea, del 115, e nella provincia gli avanzi dell' antica Telese (S. Salvatore Telesino). In quel d'Avellino abbiamo resti di terme a Lacedonia e due ponti romani presso S. Sossio in contrada Fiumara e presso Zungoli, in contrada Fiumarelle.

Fig. 930. Fiesole. Teatro.

Canosa (Canusium) di Puglia vanta pure begli avanzi in un arco di Traiano, nelle terme dette Bagnoli, in un grande anfiteatro e nel ponte sull'Ofanto. Più ricca della provincia di Bari è quella di Caserta, dove ad Arpino si trovano il tempio detto di Saturno e il tempio di Cerere; a Calvi Risorta un anfiteatro, un teatro e il tempio di Mercurio; a Cassino un anfiteatro (fig. 934) e un teatro; a Fondi un muro d' « opus reticulatum » presso Gegni, e un sepolcro romano; a Rocchetta e Croce un tempio a Minerva; a Santa Maria Capua Vetere l'anfiteatro (fig. 935) (uno dei più antichi e dei più grandi d'Italia), un arco detto di Traiano e i sepolcri detti la Canocchia e la Madonna della Libera; a Teano un anfiteatro, le terme, un bagno privato, il tempio di Giunone Populonia e il tempio della Fortuna, in contrada Torricelle.

Il golfo di Napoli, pur prescindendo dai grandi scavi di Pompei, d' Ercolano e di Boscoreale, mostra infiniti avanzi di templi e di ville che si spingono sino all'orlo del mare. Ruderi romani vi si trovano, può dirsi, ovunque: a Torre Annunziata, a Torre del Greco, a Marechiaro, nella stessa Napoli ed anche nell'isola di Capri. Un nucleo prezioso di monumenti è a Pozzuoli, di cui ricorderemo l'anfiteatro, la così detta Accademia di Cicerone, le grotte di Seiano e della Sibilla. Poi procedendo

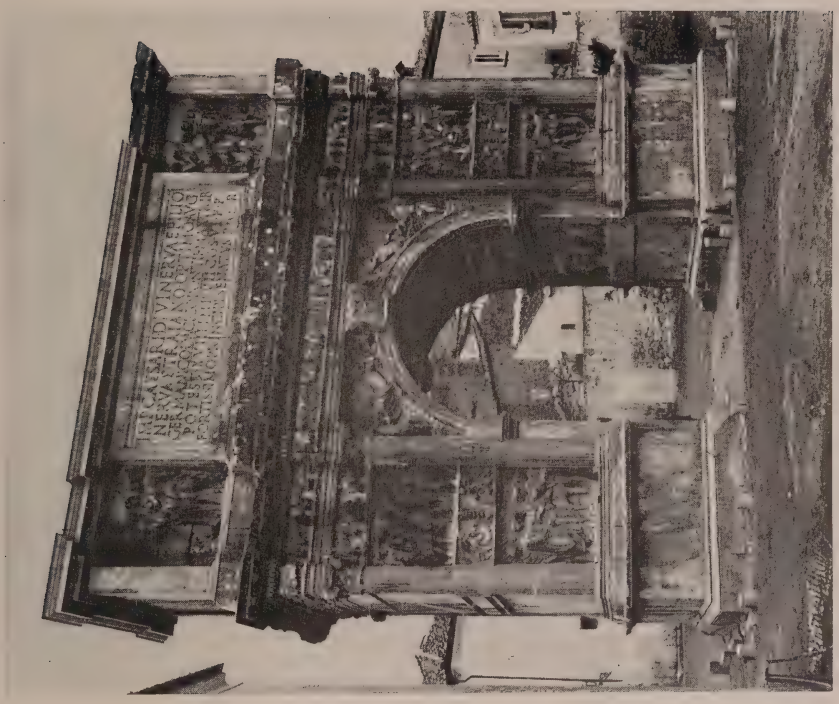


Fig. 933. Benevento. Arco di Traiano.

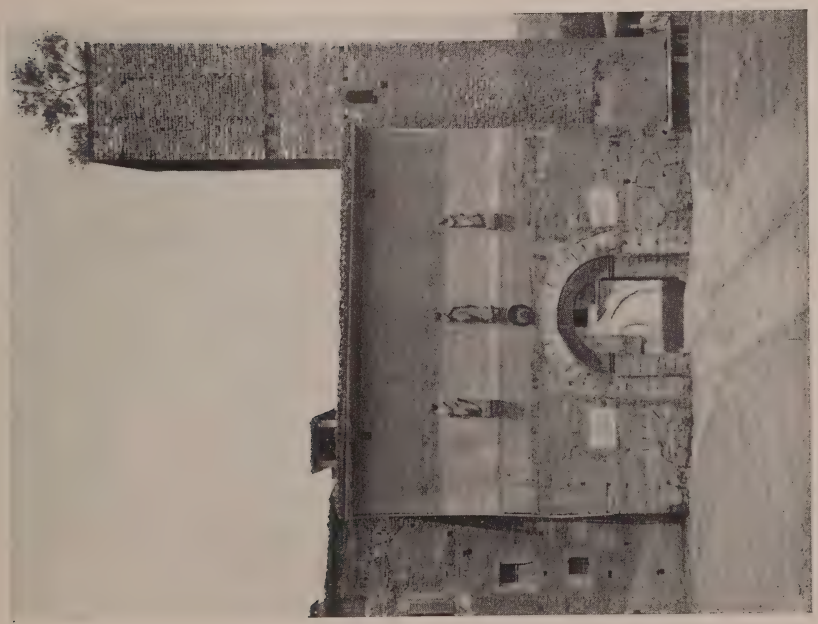


Fig. 931. Spello. Porta Consolare.

Fig. 932. Todi. Tempio detto di Marte.

verso il capo Miseno si hanno le grotte della Dragonara e altri ruderi di piscine, di sepolcri, di templi, quasi ad ogni passo, presso il lago d'Averno, nel seno di Baia (fig. 936), alle Camerelle ecc. E così nella provincia di Salerno si trovano gli avanzi dell'antica Velia, l'anfiteatro di Athena Lucana, il tempio di Polla, il ponte detto di Silla a Teggiano.

Nelle regioni seguenti, più verso il mare Jonio, i monumenti romani vanno diradandosi. Nella provincia di Potenza s'hanno i magri avanzi dell'antica Metaponto e dell'antica Grumento; in quella di Catanzaro alcuni resti a Nicotera e a Strongoli (Pietra del Tesauro). Finalmente, nelle due punte, l'acquedotto di Paligiano e a Brindisi il ponte di Plinio, il pozzo di Traiano, le terme. Altre tracce di terme sono a Reggio e a Gioiosa Jonica, dov'è pure un teatro.

In Sicilia i monumenti romani s'innestano, si può dire, su quelli greci a Taor-

Fig. 934. Cassino. Anfiteatro.

Fig. 935. S. Maria Capua Vetere. Anfiteatro.

mina (teatro) (fig. 937), in Siracusa (foro, acquedotto, ginnasio) (fig. 938), e appaiono qua e là a Solunto (fig. 939), a Termini Imerese, ad Acireale, a Catania, a Centuripe, a Paternò, a Palazzolo Acreide.

Altri avanzi si trovano in Pantelleria, e, in Sardegna, fra mille e mille nuraghi,

Fig. 936. Baia. Tempio di Nettuno.

Fig. 937. Taormina. Teatro.

Fig. 938. Siracusa. Ginnasio.

a Cagliari (anfiteatro, tombe, necropoli punica), a Sant'Antioco, a Senorbi, a Porto Torres (ponte, tempio della Fortuna), a Siligo (terme), a Terranuova Pausania (acquedotto).

Naturalmente, salve poche eccezioni, si tratta sempre di edifici rovinati e di ruderi, ma noi abbiamo voluto ricordarli per dimostrare ai giovani curiosi di studiare l'arte romana, come, in qualsiasi parte d'Italia, essi si trovino sempre in caso di vederne preziosi saggi architettonici, senza contare le infinite sculture accumulate nei musei governativi e comunali di quasi tutte le città.

Fig. 939. Solunto. Ginnasio.

INDICE GENERALE

I nomi di luogo, ove sono ancora in posto dei monumenti e dove furono trovate opere d'arte, sono scritti in grassetto. I nomi degli artisti sono scritti in corsivo.

A — Architetto, S — Scultore, P — Pittore, I — Artista delle arti minori o dell'arte *industriale*.
st. — statua, r. — rilievo, p. — pittura, pp. — pittura parietale, pv. — pittura vascolare, g. — gemma, i. — incisione, m. — moneta, mos. — mosaico, t. — testa, b. — busto.

Le cifre libere indicano le pagine, le cifre tra parentesi le figure.

Abacus v. Plinthos.
Abd-el-Gurna, tomba di Rechmare (91), tomba di Sennofer (98).
Abu Gorab, santuario di Re 20 (47).
Abu Hatab 49.
Abu Simbel, tempio rupestre 36 (84), 39, 49.
Abusir, tempio e piramide di Newoserre 19 s., rilievi 27.
Abydos 13, necropoli 36, tempio di Sethos I 43 (96).
Achemenidi, tombe 84.
Achille e Agamennone pp. 327 (578), A. nell'isola dei Beati st. 288, A. e Chirone pp. 328 s., A. e Memnone st. 248, A. e Pentesilea r. 490, A. a Sciro pp. 218, 327 (576), A. e i prigionieri troiani pp. (743), Battaglia intorno al cadavere di Achille pv. 174, Scudo d'A. 149, 156.
Acireale 529.
Acquasparta 525.
Acquedotti 99, 344 s., 440 (791), 460 (826).
Acqui 521.
Acroteri 123 (235), 129, 144 (268), 404.
Adalia (Attaleia), porta 478 s. (857), 502.
Adamklissi, trofeo di Traiano 469, 498.
Ade, scene pv. 304.
Adsanta, pitture 393.
Adyton 138, 504.
Aerope p. 327.
Aes grave 421, rude 421.
Aetion (P) 311.
Aetos (frontone) 123.
Afrodisia, artisti 502.
Afrodite Anadyomene st. 310 (543 a), Pandemos 286 (496), Urania 240 (414), di Kalamis 212, di Skopas 288, di Arles 296, di Coo 296, di Cnido st. 296 (518), 358, di Milo st. 288, 383 (692), di Ostia st. 296, A. accoccolata st. 358, A. nei giardini st. 260 (454), A. dal sandalo st. 358, nascita di Afrodite r. 239, Afrodite, spalliera di trono r. 192 (349), cfr. Venere.
Agade 52.
Agakles r. 210 (373).
Agasias (S) 383.
Agatharchos (P) 249.
Agathodaimon v. Bonus Eventus.
Aghi crinali 366.
Agias st. 311 (544).
Aglaophon (P) 217, 269.
Agorakritos (S) 238, 244 (425).
Agrigento v. **Girgenti**.
Agrippa st. (812).
Agrippina la giovane (814).
Ahhotep, pugnale 112 (V 1).
Ahuramazda 84.
Aiace infuriato p. 327, A. e Ulisse, contesa p. 270.
Aigai, capitello 128, edificio con portici 344 (612).
Aithousa 101.
Aivas pv. (745).
Aix 492.
Akragas v. **Girgenti**.
Akragas (S) 364.
Alae 405.
Alatri, tempio 403 (723).
Alba Fucense 526.
Albano, emissario (419).
Albenga 523.
Albero sacro 66, 72.
Alcantara, ponte 469.
Alcesti r. 298 (526).
Alcibiade, vittorie nelle corse p. 269.
Alcmene e Zeus, r. 156, di Kalamis st. 212, sul rogo pv. 305.
Aldobrandini nozze, pp. 311 (X 1).
Alessandria, Faro 307, 342, galleria 354, Heptastadion 308, Museion 307, palazzo 340, santuario di Afrodite Zephyritis 370 (655), Serapeion 370, tappeti 354, tomba di Kom-eš-šugàfa 500 (890).
Alessandria Troas 501, 506.
Alessandria (Africa?) r. 364.
Alessandro su m. di Lisimaco (536), A. Azara 313 (551), di Euphranor st. 284, di Leochares 301 s., alla battaglia mos. 355 (572), r. 316 (553), alla caccia, di Leochares st. (333 s.), 321, A. e Rossana, nozze 311, genitori e nonni di A. st. 321, carro funerario d'A. 308.
Alessandro Balas st. 390.
« Alexandreia » nave di gala 341.
Alexandros (S) 383.
Alexandros (P) 269.
Algeri, tomba della Cristiana 498.
Alicarnasso, mausoleo 121, 128 s. (247), 290 (507 ss.), 347, 444, 449, 504, palazzo 307, 341, porto 307.
Alkamenes (S) 204, 238, 245, 258 (452 ss.).
Alkyoneus r. 379.
Altare di Prassitele in Efeso 298, di Pergamo 378 ss. (687 ss.), a corna 309, funebri 448.
Altis v. **Olimpia**.
Alxenor (S) 189 (343).
Alyattes, sostegno in fero 162, tumulo 76 (163).
Alyzia, fatiche di Eracle, st. 316.
Amarâvatî, stûpa 393.
Amasis (P) 176.
Amathus, coppa d'argento (152), sarcofago 74 (158).
Amazone, acroterio 192, A. Borghese 328, erma 446, di

Fidia 225 (393), 245, 251, di Kresilas 225 (427), 251, pergamena 377 (682), di Policleto 225, 245, 251 (438), di Strongylion 263.
Amazonomachia st. 377, r. 231, 265 s. (465), 291 (511), 383, p. 411 (744).
Ambra, commercio 9.
Ameinokleia, stele 262.
Amelia 525.
Amenemhet III st. 27 (62).
Amenophis II st. 48.
Amenophis III, palazzo 36, scarabeo 48, st. (85) (87), r. (90).
Amenophis IV, arte 41, 112, st. (92), r. 41 (93).
Amicle, santuario 156, 174, 285.
Amiternum 526.
Amorini pp. 353 (628), Amorino volante pp. (821).
Amphion (S) 207.
Amphiprostyloi templi 118 (226).
Amrith, porto 69, tabernacolo 69 (146), tomba (147).
Amykos i. 280 (486).
Anacreonte st. 245, pseudo Anacreonte st. 323.
Anadumenos 240.
Anaxagoras (S) 194.
Ancona, arco 469, 525.
Andokides (P) 186.
Andora 523.
Andromeda e Perseo pp. 327 (575).
Andronikos, Horologion 344, 357.
Andronitis 339.
Androsfinge st. 32.
Androsthenes (S) 284.
Anelli micenei incisi 110.
Anfiarao, partenza pv. (283).
Anfipoli, moneta (503).
Angelion (S) 165.
Angixia (Luco di Marsi) 526.
Animali, rappresentazione: egizî 25 (60), 45, babilonesi 54 (119 ss.), assiri 66 (144), micenei 103 s. (201) (204), 110 (V 2, 3) (215), 112.
Ankyra, tempio 501.
Anta 122 (233), tempio in antis 118 (225).
Antefissa 404 (726).
Antenor (S) 179, 195 (331).
Anthemios (A) 511.
Anticitera, st. in bronzo 276 (481).
Antigonos (S) 375.
Antimaco Theos m. (658).
Antinoo r. 479 (859), di Belvedere 294.
Antiochia, città 307, Tyche st. 319 (561), 389 (702).
Antiochos (S) 446.
Antioco I r. 390 (705).
Antiphanes (S) 276, 333 (181).
Antiphilos (P) 310, 329, 352, 371.
Antonia (« Klytia ») 450.
Antonianos (S) 479 (859), 502.
Anubis r. 500 (890).
Anuli 121.
Aosta 522.
Apadhána (palazzo) pers. 84 s., 85, 88, 89.
Apameia (Kalat Mudik) 503.
Apaturios (P) 341, 355, 455.
Apelle (I) 374.
Apelle (P) 277 s., 310, 316, 329, 351.
Apelleas (S) 276.
Aphaia, tempio 198 s. (355 ss.).
Apis, adorazione r. 500 (890).
Apollino di Firenze 293.
Apollo Alexikakos st. 212 s., di Amicle st. 162, d'Apollonia st. 212, di Belvedere st. 301 (530), di Bryaxis st. 321, 389, Choiseul st. 213 (378), di Cirene st. (641), citaredo (Musa Barberini) st. 244 (424), 288 (501), r. 288 (502), delio st. 160, 165, Elgin st. 293, di Kassel st. 213 (379), di Mantova st. 213, Mimaut st. 374, dall'onfalo st. 213, sull'onfalo m. 389, di Onatas st. 193, Patroos st. 284, 301, Philesios st. 165, 193 (307), 309, di Piombino st. 194 (352 a), di Pompei st. 212 s. (377), di Ramnunte st. 286 ss., di Salamina st. 276, Sauroktonos st. 293 (513), Smintheus st. m. 290 (506), Stroganoff st. 301, del Tevere st. 213, 225 (380), 514, di Tenea st. 160 (298), di Tera st. 160, 165, appoggiato al tripode m. 389, nella Gigantomachia di Pergamo r. 379 (688), A. Latona, Artemide e Muse st. 284, A. e Marsia r. 297, A. e Pitone m. 210 (375), A. e Tityos pp. (341).
Apollodoros di Atene (P) 249, 269.
Apollodoros di Damasco (A) 468, 469, 473, 476, 484, 507.
Apollodoros st. 283.
Apollonios figlio di Archias (S) 446.
Apollonios di Atene (S) 446.
Apollonios di Tralle (S) 385.
Apollonius (S) 433.
Apoteosi di Omero r. 385 (693).
Apoxyomenos di Daidalsos 276 (480), di Lisippo 313 (548).
Apulia, vasi 303 ss. (534 s.).
Aquila 526.
Aquila bicipite 77.
Aquila romana r. 474 (849).
Aquileia 523.
Araiostyloi templi 123.
Arcaistico stile 176 s. (326 c), 264, 280.
Archelaos (S) 374, 385 (693).
Archermos (S) 166 s. (309).
Archi di Giano 345, onorarî 425, 441.
Archidamos III b. (489).
Ares Borghese 275, Ludovisi 311 (546), 316, A. e Afrodite (830) v. Marte.
Arezzo, vasi 452.
Argo m. (440 s.).
Argo, nave i. 280 (486).
Argonauti pp. 217, p. 280, i. 412, pp. 431.
Arianna addormentata st. 386.
Aridikes (P) 152.
Arieti st. 32 (28), 303.
Aristandros (S) 285.
Aristeas (S) 502.
Aristeides il vecchio (P) 278 s., 285.
Aristeides il giovane (P) 324.
Aristion (S) 179.
Aristion, stele 177 s. (328).
Aristogeiton st. 195 (333).
Aristokles (S) 178 (328).
Aristolaos (P) 278.
Aristomedon (S) 207.
Aristonidas (S) 328, 385.
Aristophon (P) 249, 269.
Aristotele, madre, ritratto 311.
Arkesilaos (S) 433, 434.
Arkesilas II, come commerciante di silfio pv. 173 (317).
Arles 492.
Arlon (493).
Armodio st. 195 (354).
Arne 92.
Arpie r. 171.
Arpino 526.
Arquata Scrivia 521.
« Arria e Paetus » st. 377 (681).
Arringatore st. 418 (758).
« Arrotino » st. 378.
Arsinoe II st. 48, 363, tempio 339 (665).
Artaserse I, palazzo 86.
Artaserse II Mnemon, palazzo in Persepoli 87, tomba 84, r. 87, palazzo in Susa 87 (181).
Artaserse III Ochos, palazzo 86, tomba 84.
Artemide di Apelle p. 310, Brauronia st. 293, Hekate st. 259 (453), Laphria st. 189 (344), 514, Nikandre st. 161 (300), prassit. 296, Soteira st. m. 263 (462), di Timotheos st. 288 (502).
Artemision v. **Efeso**.
Artemon (P) 328.
Arvier 522.
« Asarotos oikos » 356.
Asclepio di Alkamenes 260, di Kalamis 212, di Milo 296, di Phyromachos 375 (678), di Skopas 286, di Thrasymedes 276.

Ascoli Piceno 525.
Asiatica, pittura 269 s. (471 s.).
Aspasios (I) 231 (401), 451.
Aspendo, ninfeo 502, teatro 502 s., 505.
Aspra 519.
Assisi, tempio 440, 476, 525.
Asso, città 502, tempio 141 (263 s.), 157 (296), mercato 344, Bouleuterion 345.
Assur (Kalat-Sergat) 49, 56.
Asteas (I) 305.
Asti 521.
Astragalos 119, 124, 126.
Asurbanipal (Sardanapalo) st. 56, st. 61, r. 65 s. (143).
Asurnazirpal st. 61.
Atamante st. 328, 385.
Atene, Acropoli 225 ss. (395 s.), santuario di Agraulos (396), porta di Adriano 478 (856), stoa di Adriano 478, grotta di Apollo 396, tempio di Artemide Eukleia 212, Asklepieion (395), donario di Attalo I 375, 377, stoa di Attalo II 375 (610), Brauronion 293 (395 s.), tempio di Athena Nike 124 (395 s.), 240 s. (417 s.), 268, 276 s., tempio di Athena Polias 231 (395), 256, 264, casa di Cabria 280, di Conone 280, Diogeneion 346, tempio di Dioniso 164 (395), tempio dei Dioscuri (Anakeion) 212, 217, « Dromos » 341, Enneakrounos 165, Eretteo 124, 127 (244), 129, 134 (395 s.), 256 ss. (445 ss.), 268, 274, 440, gruppo di Euboulides 357, stoa di Eumene II 375 (395), Hekatompedon 145 (272), 159, 164, 180 (332), 185, 226 (395), 229, 257, tempio di Hephaistos 260, Horologion (Torre dei venti) 344, 357, tempio sull'Ilisso 124, 130 (226), 242, Kallirrhoe 165, Kerameikos 174, Klepsydra (395 s.), Korai dell'Acropoli 178 s. (329 ss.), Lakydeion 341, monumento di Lisicrate 130 (250), 280 (487 s.), 445, Lykeion 309, Metroon 242, mura pelasgiche 225 (395), monumento di Nikias 309, Odeion (395), 244, 482, Olympieion 164, 334 (589), 338, 388, 423, 429, 478, grotta di Pan (396), Pandroseion 257 (229), 123 s., 132 (251), Partenone (229), 123 s., 132 (251), 228 ss. (395 s.), 268, 440, 449, Pinacoteca 364, stoa Poikile 218, 232, 279, porta 345, Propilei (240), 132, 228, 240 (415 s.), 336, 396, Prostomiaion 256, tempio di Roma (396), 440, santuario di Teseo 217, Theseion 121 (231 s.), 123, 212, 241 s. (419 ss.), teatro 280, monumento di Thrasyllos 309, ginnasio di Tolemeo II 346, portico di Zeus Euleutherios 279, 284, frontoni dell'Acropoli 159 (VIII), 205, monete 221 (391).
Athanodoros (S) 386.
Athena Areia st. 225, d'Endoios st. 179, Hephaistia 260 (455 s.), Hygiea 262, Lemnia 225 (394), di Mirone 216 (385), Parthenos 225, 229 (399 ss.), 231, 390, 446, di Pellene 224, Promachos 225, Albani st. 262 (459), da Creta t. (456), Farnese st. 262 (458), Giustiniani st. 262, Lenormant st. 231, Medici st. 225, 244, di Pergamo st. 244, 344, 375, seduta r. (650), di Velletri 262 (460), Athena nella Gigantomachia di Pergamo r. 379 (690), nascita di Athena st. 236 (406), A. e Eracle r. 261, A. e Neottolemo st. 212, A. e Poseidon st. 236 (407).
Athena Nike v. **Atene.**
Athenion (P) 327.
Athenion (I) 364.
Athenis (S) 167.
Atleta st. (336), A. Sciarra 194, A. che si unge st. 248, 261, 294, A. di Olimpia t. 317 (558), A. seduto 378 (686).
Atrio corinzio 427, displuviato 405 (731), testudinato 405, tetrastilo 427, tuscanico 405, 427 (771).
Attaleia v. **Adalia.**
Attalici, tessuti 382 s.
Atteone lacerato dai cani r. (757).
Attica, base 126 (237), 438.
Attica, pittura 154 s., 174 ss. (322 ss.), 217 ss. (387 ss.), 249 (434 s.), 271 s. (473 s.), 278 ss. (484 ss.), 324 ss. (572 ss.).
Attico-ionico, ordine (237).
Attius Priscus (P) 466.
Attori comici st. 362.
Aufidena 526.
Augusto r. (810 s.), st. 450 (813), g. 458.
Aulus Metilius st. 418 (758).
Auphina (Ofena) 526.
Auriga di Delfi st. 207 (359).
Autun 492.
Avvoltoio dell'alto Egitto 31 (71).
Aymaville 522.
Baalbek (Heliopolis) 503, grande tempio 504 (896), piccolo tempio 505 (897), 508, tempio rotondo 505 (898 s.).
Babele, torre 52.
Babylon (Hillah) 52, 53, mattoni smaltati (121 s.).
Badenweiler, bagni 496 s.
Bagni 346 v. Terme.
Bagni di S. Giuliano 524.
Baia, tempio di Nettuno 528 (936).
Balawat, rilievi in bronzo 61 (132).
Baleari, monumenti megalitici (talayots) 397.
Bambino con l'oca st. 361 (645).
Banchetto r. 158 (296), pv. (340).
Barbara prigioniera st. 434 (779), 449, Barbaro t. (846).
Bard 522.
Bargeggi 523.
Barhut, stûpa 393.
Barletta, statua in bronzo (906).
Base attica 126 (237), 438.
Basilica 71, 338, 342, 424 s.
Basse v. **Figalia.**
Bathykles (S) 156, 162, 165.
Battriana, monumenti buddistici 392 s.
Bellerofonte r. 266.
Bene Vagienna 522.
Benevento, arco di Traiano (Porta aurea) 473, 480, 526 (933).
Beni Hassan, pitture 28 (64), tombe rupestri 28 s. (68), 36, colonna protodorica 29 (67).
Beozia, stile geometrico 116.
Bernay, suppellettile d'argento 452.
Bes 74, 499 s.
Bettona 519.
Bevagna 525.
Biban-el-Mulùk, tombe reali 38, 49.
Birra, fabbricante st. 24 (58).
Bismaia 49.
Boedas (S) 319 (559).
Boethos (S I) 361 (645), 363, 364, 375, 382.
Boghaz-köi, rilievi rupestri 76 s. (164 s.), 126.
Bologna, t. di Athena Lemnia 225 (394), monumenti romani 524, scavi della Certosa 395, situla 395 s. (710), stele 417 (756).
Bonus Eventus (Agathodaimon) 284 (493).
Borgo S. Donnino 524.
Boscoreale, suppellettile d'argento 364 (649), (651), 452 (818), pitture 431 (775).
Bostra 503, 506.
Boularchos (P) 154.
Bouleuteria 345.
Boupalos (S) 167, 170, 375, 446.
Boutades (I) 143, 152.
Bra 522.
Braccialetti 366.
Brassempouy, Venere 3.

Brattee d'oro 97 (192).
Brescia, tempio di Vespasiano 465 s., 523, 921, Vittoria st. 523.
Brindisi 515 (916), 528.
Bronzo, età 8 ss., 92, case 8, decorazione 8 (24), arte 8, armi 8 (22 s.).
Broteas (S) 79.
Bruniquel, incisione 3 (3).
Bruto Giunio L. t. 436 (784).
Bryaxis (S) 288, 292, 321, 383, 389.
Brygos (I) 188 (340).
Bucchero, vasi 414 (750).
Buddha, vita r. 392.
Buddha-Gayâ, stûpa 392.
Busiride pv. 173 (318).
Busti 480.
Byblos (Gebal) 70 (148), Eracle st. 390 (703).
Byzes (A) 148.
Caementicium opus 428.
Caesarea (Cherchel) 498.
Cagli 525.
Cagliari 531.
Calcidesi, vasi 173 s. (320 s.).
Caldiero 523.
Cales 399 (763).
Calvi Risorta 526.
Camei 363, 370 (666 s.), 451 (816), 458.
Camillo st. 420, 434.
Campagnolo e vacca r. 354 (631).
Candelabri 288, 366 (654).
Cane st. 113 (119).
Canefore dell'Eretteo 257 s. (447), del Pantheon 446, di Kriton e Nikolaos 446. Cfr. Cariatidi.
Canone lesbio 98.
Canone di Policleto 251 (437), 313.
Canosa 526.
Cantastorie st. 371 (668).
Capanne rotonde dell'età neolitica 394, della civiltà egea 92.
Capistrello 526.
Capitello assiro 60 (127), attico arcaico 128 (246), attico ionico 127 (237) (240), babilonese 55 (122), ciprioto 55, 73 (155), 128, composito 466, 510 (905), corinzio 130, 255 (444), 334, corinzio triangolare 334 (590), dorico 121 s. (policromia) 121 (232 s.), egizio 20 s. (48 ss.), 47, 369, (a Bes 499 s., ad Hathor 369, 499, a loto 20 (48), 334, a palma 20 (50), 334 s. (591), a papiro 20 (49)), eolico 89, 128 (245), 148 (278), fenicio 70 (150), 128, ionico 77, 126 (236) (239), ionico-angolare 127 (243 s.), ionico-diagonale 128, 333 (586 s.), 426, ittito 67 (165), miceneo 95 s. (189), 139, persiano 89 s. (182), tolemaico 47. V. anche Colonna.
Capo Sunio, tempio 123.
Capri 526.
Caprino 523.
Capua pp. 399.
Caracalla, ritratto 487 (869).
Cardo 402.
Cariatidi dell'Eretteo 257 s. (447), della colonna di Delfi 264 s. (464), di Ghiölbaši 265.
Carnac, menhir 5.
Carro funerario di Alessandro 308.
Cartagine 69.
Casa italica 405.
Casematte 99.
Cassandra p. 327.
Casse funerarie in legno 347.
Cassino, anfiteatro 526 (934).
Casteggio 523.
Castel d'Asso 406.
Castel Gandolfo 465.
Castellarano 524.
Castelleone di Suasa 525.
Castelluccio 524.
Castle Howard, testa di giovane 313 (547).
Catania 529.
Cavaliere, stele funeraria 246.
Cavalieri del Granico st. 316.
Cecilio Giocondo L. b. 468 (839).
Cecropidi r. 366.
Celer (A) 460.
Celio Vibenna pp. (742).
Centauro Borghese st. 387 (698), Centauro t. (640), Centauri di Papias e Aristeas st. 502, Centauri, famiglia p. 269, Centauri e fiere, lotta 355 (633).
Centauromachia st. 204 (362), r. 231, 232 s. (402), 242 (421), 265 (465), 266.
Centuripe 529.
Cerdo, M. Cossutius (S) (446).
Ceretani vasi 173 (318).
Ceri 519.
Cernunnos r. 494 (878).
Cerveteri, necropoli 406, lastre dipinte 408 (733), sarcofagi 414 ss. (751 s.).
« Chalcidicum » 343, 485 s.
Chammurabi r. 53 (116).
Chares (I) 152.
Chares (S) 319, 383.
Chares st. 161 (302).
Charites st. 239.
Charun pp. 410, pv. (745).
Châtillon 522.
Cheirokrates (A) 289.
Cheops (Chuphu), piramide 19 (44 s.).
Chephren, piramide 19, 20 (44), st. 21 (51), 47.
Cheramyes st. 161.
Chersiphron (A) 145.
Chiaverano 522.
Chilani 59, 60, 70, 88.
Chirone t. 329, Ch. e Achille pp. 328.
Chiusi, necropoli 406, 520, r. funerario 417 (755), sarcofagi 416, st. 417.
Chnemhotep st. 24.
Choledrai 123.
Chorsabad (Dur-Sarukin) 56, chilani 59 (127 s.), leone st. 61 (133), mattoni smaltati 62 (135 s.), palazzo di Sargon 57, 65, 68, 125 (134), r. 65 (140), volta 59 (126).
Chrysippos st. 357 (634).
Chu-en-Aten v. Amenophis IV.
Cibele r. 245 (426), st. 496, carro r. 170.
Cicerone t. 436 (783).
Ciclope addormentato p. 270, C. e Galatea pp. 352 (627).
Ciclopiche mura 98 (195), 401.
Cilindri sigillari 53 (118).
Cilli (Celeia) st. 497 s.
Cippi funerarî 448 (804), 466 (837).
Cipro, capitello 55, 73 (155). 128, suppellettile geometrica 9, suppellettile in bronzo 71 (151), vasi 72 (154).
Cipselo, arca 156, 174.
Cirene, vasi 173 (317).
Ciro il giovane r. 87 (180).
Ciro il vecchio, tomba 81.
Ciste 412, cista Ficoroni 280, 412, 421 (746).
Civita Castellana v. **Falerii veteres**.
Cizicenica sala 339, 465.
Cizico, tempio della regina Apollonis 381.
Clazomene, sarcofagi 154 (290 s.), 173, 178.
Cnido, Afrodite 296 (518), sepolcro 290.
Cnosso, coppiere pp. 103 (202), palazzo 93 ss., 101, sacello pp. 104 (205), sala delle doppie asce 94 (185 s.), statuetta egizia 93, strade lastricate 102, testa femm. pp. 103 (203), toro in corsa pp. 103, trono di marmo 94 (188).
Collarino (hypotrachelion) 121.
« Colombarî » 443 (797).
Colombe mos. 356.
Colonna assira 59 s. (127 ss.), corinzia 130 s. (249 s.), 255, (444), 426, dorica 121 s. (231 ss.), 426, egizia 20 s. (48 ss.), 29 (67 s.), 35 s. (79 ss.), fenicia 70 (150), ionica 126 ss. (236 ss.), 146 s. (273 ss.), 426, ittita 59 (165), a loto 20 (48), 29, 35, micenea 93 s. (189), 139, dei Nassî 146 s. (276), 180, a palma 29 (50), 36,

334 (591), a papiro 29, 35 s. (79 ss.), 369, persiana 89 s. (182), protodorica 29 (67 s.), con rilievi 146 (273), 158 (297), 289 (504 s.), 298 (526), a spirale 502, « tuscanica » 404 (725), 424, 426. V. anche Capitello.
Columna rostrata 420 (760).
Combarelles, incisione 4 (5).
Commodo b. 481.
« Compluvium » 405.
Conca, tempio 419.
Concordia 523.
Coniazione, origine 163.
Conone, casa 280.
Coo, santuario di Asclepio 310, 336, 366, Afrodite st. 299.
Copaide, palude, drenaggio 399.
Coponius (S) 433.
Coppiere di Cnosso pp. 103 (202).
Corfinium 526.
Cori, tempio 424 (769).
Corinna st. 283.
Corinto, tempio di Apollo 145 (271), 180, industria ceramica 143 s., pinakes p. 152 (284 s.), vasi 150 ss. (281 ss.).
Corinzia, sala 339.
Corinzio, stile architettonico 120, 130 s. (249 s.), 255 (444), 273, 333 s. (589 s.), 423 s. (768), 426, 438 (787 s.), 476 (852 s.), 502. Cfr. Capitello, Colonna.
Cornelius Pinus (P) 466.
Corneto Tarquinia, camera funeraria 406 (731), necropoli 406, 520, sarcofago dipinto 411 (744), tomba degli Auguri pp. 408, del Citaredo pp. (735), Marzi pp. (736), Querciola pp. 737, delle Bighe pp. (738), dell'Orco pp. (741), dei Tori pp. 408, dei Vasi dipinti pp. (734).
Corni di consacrazione 104, 105.
Corone 366.
Corridrice st. 206, 213 (366).
Cortona, mura 519, necropoli 520.
Cossutius M. (A) 334 v. *Cerdo*, *Menelaos*.
Costantino b. 508 (902).
Costantinopoli, edifici 510 s., acquedotti di Valente 510, colonna di Arcadio 510 (907), mura 510, obelisco di Teodosio (908), « Porta aurea » 510, Propylaion di Teodosio II 510, chiesa di S. Sofia 511.
Costanza, sarcofago 508 (904), tomba 508 (903).
Cratere in marmo 366 (655).
Creso, colonne per l'Artemision 158 (297).
Crestografia 277.
Creta, case 75, 92, colonne 95, tombe 92, 105, v. **Cnosso**, **Festo**.
Crevola d'Ossola 522.
Criosfinge st. 32.
Criselefantina tecnica 166, 224.
Cromlech 6.
Crotone, tempio 515 (917), 517.
Cuma, 399, 419.
Cupola, micenea 92, 105 s. (207 ss.), ellenistica 339, romana 466, 474 ss., 477, 485, siria 507, bizantina 511. Cfr. Volta, Arco.
Daci st. 470, b. (845).
Dafne st. (677).
Dahsur, piramide 17, 28 (66), gioielli 28 (65).
Daidalos (S) mitico 160, 165.
Daidalos d'Argo (S) 181 (333), 276.
Daidalos di Bitinia 358 v. *Boidalses*.
Daippos (S) 319.
Dameas (S) 183 (336).
Damophilos (P S) 210, 420.
Damophon (S) 357 (635 s.).
Danae e i marinai pp. 328 (583).
Danzatrice o Menade st. 317, 319, Danzatrice laconica st. 263, r. (463).
Danubio, ponte di Traiano 468.
Daphnai (Defenneh), vasi 154 (289).
Daphne sull' Oronte 307, 321, 340.
Daphnis (A) 308.
Dario I 81, palazzo 84, 87, tomba 84.
Dario II, palazzo 86, r. 87, tomba 84.
Debir 70.
Decreti r. 262.
Decumanus 402.
Dedalidi 161 s., 165.
Deinochares (A) 339.
Deinokrates (A) 307.
Delfi 180 ss. (333 s.), caccia di Alessandro st. 321 (333 s.), portico degli Ateniesi 185 (333 s.), Auriga 207 (369), Cavallo di Troia st. (333 s.), colonna d'acanto 264 (464), 389, colonna dei Nassî 146 s. (276), 168 (334), gruppo di Daochos st. (333 s.), 311 (544), monumento di Emilio Paolo (333 s.), Epigoni st. (333 s.), Eroi arcadi st. (333), Lesche degli Cnidi 218 (334), donario di Egospotami 275 (333), donario di Maratona (333), 225, Poseidonion (334), Sette a Tebe st. (333 s.), gruppi di Taranto 193 (333), tempio di Apollo 180 (334 s.), 284, tesoro degli Ateniesi (334), 185, 192 (350), di Corinto (334), di Potidea (334), di Sicione 140, 157 (295) (334), dei Sifni (Cnidi) 168 ss. (311 ss.) (334), 180, 192, 205, 248, 257, di Siracusa (334), dei Tebani (334), Tholos 274, tripode a serpenti 194 (352), Toro di bronzo (333 s.).
Delo, Apollo st. 160, capitello 128, case 339 (604) (729), Galata, st. 377, Nikandre 161 (300), Nike 166 s. (309), Orizia st. 266, pietre sepolcrali 341, portico dei Tori 309 (542 s.), tempio a grotta 117 (224).
Demetra Capitolina 258 (450), del Vaticano 244 (425), di Cnido 296 (519), di Eleusi r. 246 (430), di Lykosoura 357 (636).
Demetrios (P) 425.
Demetrios (S) 282.
Demonici esseri 111 (218).
Demostene st. 322 (568).
Dendera, tempio 368, colonna (661), mastaba (39).
Dèr-el-Bahri (Tebe) 29, colonna 36, p. 31 (71), tempio 38 (86).
« Deus rediculus » tomba 478.
Dexamenos (I) 163 (304).
Dexileos, monumento funerario 281.
Dexiphanes (A) 308.
Diademi 366.
Diadumenos di Fidia 240, di Policleto 252 (439).
Diana st. 420 s.
Diastyloi templi 123.
Dicte, grotta di Zeus 96.
Didymaion v. **Mileto**.
Dies (S) 356.
Diogenes (S) 446.
Diokles (A) 308.
Dionisio, rogo 303, 308, 347.
Dioniso di Alkamenes st. 260, barbato t. 249, ellenistico st. 358, di Kalamis st. 212, del Partenone st. 238, « Sardanapalo » st. 296, di Tivoli st. 275, di Tralle st. 384, D. e Arianna p. 278, D. e un poeta drammatico r. 362 (648), D. e Menadi st. 284, D. e i pirati tirreni r. 280 (488).
Dionysiades (S) 380.
Dionysios (P) 220.
Dionysios di Argo (S) 207.
Dionysios di Atene (S) 357.
Dioscuri r. (295), st. 212.
Dioskourides (I) 451 (817).
Dioskourides di Samo (P) 353.
Dipoinos (S) 165.
Dipteros, tempio 118.

Dipylon, stile 116 (223), 155.
Discobolo di Mirone 214 s. (381 ss.), D. che misura il terreno 261 (457).
Dittici 511.
Djeser, piramide 17 (42).
Dodwell, vaso 151 (281).
Doghanlu, santuario di Mida 79 (168), fregio 79.
Doidalses (S) 358, 374.
Dolianà, marmo 265, 273.
Dolmen 5 (12).
Domiziano st. 468.
Domizio Enobarbo Gn., ara 434 ss. (780 s.).
Donna dal braccialetto st. 296, dal diadema st. 296.
Donnaz 522.
Dordogne, pitture nelle grotte 4.
Dorico, stile architettonico 120 ss. (229 ss.), 137 ss. (254 ss.), 142 ss. (265 ss.), 164 s. (306), 184 ss. (337), 226 ss. (397 s.), 240 ss. (415 s.), (419 s.), (423), 255 (443), 273 ss., 332 s. (584), 424 (769), 426, 498, 502 (893).
Doriforo di Kresilas 245, di Policleto 245, 251 (437), 446.
Dorosis 123.
Dorykleidas (S) 165.
Doryphoros v. Doriforo.
Dresda, base triangolare 447, Grande Ercolanese (815), Menade 286 (500).
Dromos in Atene (541), nelle tombe 105 (207 ss.).
Dugga(Thugga), tempio 498.
Duilio st. 420.
Duris (P) 188.
Dur Sarukin 56, 66, v. **Chorsabad.**
Düver, Arslan-Kaia 79.
Dystos, case 117.
Echinos 121 (231), 274, 332.
Echnaton, v. Amenophis IV.
Edfu, tempio 368 (659 s.).
Efeso, Artemision 124, 129, 145 s. (273), 158 (297), 289 (504 s.), 292, 298 (526), 308, 333, 336, edificio rotondo 339 (602), Notte st. 162, mura 348, porta 502, Strigilatore st. 276 (480).
Egea arte 192 ss., influenza sull'arte egizia 92, rapporti coll'Egitto 112 s., con la Mesopotamia 113.
Egina, tempio 123 s., 198 ss. (353 ss.), 238.
Egisto, uccisione r. 189 (346).
Egitto, arte aulica 21, 40 s., arte popolare 23, 40 ss., libri funerarî 44, rapporti coll'arte egea 92, 112 s., tipi di razza 45.
Egizî e Orientali, battaglia p. 351.
Egizia sala 33, 339, 343.
Egostena, mura 275.
Eirene e Ploutos st. 283 (492).
Ekàl 70, 84, 86.
Ekphantos (P) 152.
Elam 70.
Elatea, scudo dell'A. Parthenos 357.
Elba 523.
Elche (Albacete), scultura 189.
Elena (P) 326.
Elena di Zeuxis p. 269, E. e Menelao r. 156, i. (748).
Elephantine, tempio 34 (78).
Eleusi, tempio dei Misterî 164, 243, 275 (423), 309 s., propilei 334 (590), rilievo 246 (430).
Eleutere, mura 275.
Elgin, marmi 236.
Elide, moneta 238 (412).
Elladica pittura 217 ss.
Encausto, pittura 277 s., 326, 425.
Endoios (S) 179.
Enea ferito pp. 821, E. e i suoi pp. 371 (670).
Enneakrounos v. **Atene.**
Entasis 121.
Eolo r. 170 (312).
Ephebeia 346, 426.
Epicharinos st. 198 (353).
Epidauro, Hieron 273 ss. (482), 336, teatro 274 (478), 276, Tholos 130 (249), 276 (476 s.).
Epigonos (S) 375, 377.
Epiktetos (P) 186.
Epistylion 122 (234), 128 (236 s.).
Epona 494.
Eracle di Nearchos p. 327, di Onatas st. 193, di Skopas t. 286 (497), di Byblos st. 390 (703), Alexikakos st. 193, Epitrapezios st. 316 (535), Farnese st. 446, 485, Lansdowne st. 311 (545), Pitti st. 316 (556), E. e Acheloo st. 165, E. e Anteo pv. (339), apoteosi di E. r. 170, E. e gli Argonauti pv. 217 (388), E. e Atlante r. 204 (360), E. e Busiride pv. 173 (318), E. e i Cercopî r. 157 (294), E. e la cerva r. 192 (350 b), st. 316 (354), E. e Deianira pp. 328 (582), E. e le Esperidi st. 165, E. e Gerione r. 74, pv. 174 (321), (325), (338), E. e l'Idra r. 159, E. e Kyknos r. 192 (350 a), E. e Nesso r. 156 (292), pp. (582), E. e i serpenti pp. 269 (471), st. 372 (672), E. e il tripode delfico r. 170 (311), E. e Tritone r. 159, E. e Teseo r. 242, E. e il toro r. 204 (361), scudo di E. 156.
Ercolanese grande st. 317 (815).
Ercolano, Alessandro st. 316, Dioniso b. 249, lastre dipinte 269, statue femminili 205, 317 (815), teatro 506.
Eretteo v. **Atene.**
Ergotimos (I) 174 s.
Erinni addormentata r. 328 (580).
Erma doppia 288.
Ermafrodito di Polykles st. 283, di Pergamo st. 375, dormente st. 360, E. e Satiro st. 360.
Ermete bambino st. 372, col piccolo Dioniso di Kephisodotos st. 294, di Onatas in Tanagra st. 193, col piccolo Dioniso di Prassitele st. 294, 358 (515 s.), E. prassitelico st. 357, Ermete g. 451 (817), E. Kriophoros st. 212, Propylaios t. 259 (452), E. in riposo st. 313 (549), E. che si pone i sandali st. 313 (550), E. di Belvedere (Antinoo) st. 294, E. Farnese st. (517), Ludovisi st. 249.
Ermione st. 212.
Eros di Lisippo st. 317, prassitelico st. 296 s., di Tespie st. 297 (522), di Parion st. 297, Palatino st. 293, Soranzo st. 206 (368), Vaticano st. 297 (522), E. coronato di rose p. 269, E. e Afrodite st. 358, E. Himeros e Pothos st. 288, E. e Psiche st. 358 (637).
Eroti volanti 324, erme 434.
Esagila (tempio di Marduk) 54.
Eschine st. 322.
Ešmunazar, sarcofago 71.
Esione e il mostro p. 329.
Esopo Albani st. 374.
Esus 494.
Euainetos (I) 272.
Eubouleus di Prassitele t. 296 (521).
Euboulides il giovane (S) 357.
Euboulides il vecchio (S) 357.
Eucheir (S) 356.
Euenor (P) 269.
Euergos (A) 147.
Euforbo pv. (287).
Eugiük 77.
Eukleidas (I) 272.
Eumares (P) 179.
Eumenidi st. 283, v. Erinni.
Eumenos (I) 272.
Eupalinos (A) 165.
Euphranor (P S) 279, 284, 311, 313, 321, 326.
Euphronios (P) 188, 192 (338 s.).
Eupolemos (A) 253.
Eupompos (P) 277.
Europa p. 329, r. (295), E. e l'isola di Creta pv. 173.
Eurota st. 319 (560).
Eustyloi templi 123.

Euthydikos, Kore, st. 191 (348).
Euthykrates (S) 319, 321.
Euthymides (P) 186.
Eutidemo b. 367.
Eutychides (S) 319 (560 s.), 389.
Exedra 339 (606), 427.
Exekias (P) 176.
Fabio Q. pp. (765).
Fabius Pictor (P) 422.
Fabullus (P) 461.
Facchino st. 24 (57).
Fajum 12, 27, ritratti 500 s. (XIII).
Falerii Novi, porte 402.
Falerii Veteres, tempio 403 (722).
Falerone 525.
Fanciulla col barattolo, stele 246, F. dalle colombe, stele 246 (432).
Fanciullo con oca st. 361 (645), 418, F. orante st. 319 (559), F. che soffia sul fuoco p. 329.
Fannio M. pp. (765).
Fano 525.
Fara 49.
Fauno v. Satiro.
Felix (I) 451.
Fenici 69 ss., 149 s., in Italia 398.
Ferito di Kresilas st. 245.
Fermo 525.
Ferrara 524.
Ferro, età 114, 395.
Festo, palazzo 93 (184), 96, 101, sacello 96, scala (200), tombe 92, pitture 103 s. (204).
Fetida pietra 417.
Fidia (S P) (333), 198, 213, 220, 223 ss. (393 ss.), 240, 251, 255.
Fiesole, mura 519, stele 417 (754), teatro 524 (930).
Figalia, tempio di Apollo 123 s., 130, 132, 228, 243, 255 (443), 264 (465), 273, 336, 338, capitello 126 (239), 255 (444), Demetra nera st. 193.
Fikellura, vasi 154 (288).
Filatrice st. 296.
Filigrane 366.
Filippo p. 284, 310.
Filottete g. 210 (374), p. 270.
Finale Pia 523.
Fineo, tazza 173.
Fiori mos. 355.
Fiumana 524.
Flautista ubbriaca st. 317.
Fliaciche scene 304.
« Flora » Farnese st. 485.
Focea, vasi 154.
Focione, casa 280.
Fondi 526.
Font de Gaume, pitture nelle grotte (10).
Foruli (Scoppito) 526.
Fossombrone 525.
François, vaso 156, 174 (322 s.), 178.
Frigi, tombe 75.
Fucino, traforo 459.
Furlo, traforo 525.
Gabii, tempio 423 (767).
Gaggera, tempio 137, 141, 148.
Gaius (I) 451.
Galatea e Polifemo pp. 431 (627).
Galati, gruppi 375 ss., Galata morente (« Gladiatore ») st. 375 ss. (680), Galata e moglie st. 377 (681), sarcofago 489 s. (873).
Galaton (P) 374.
Gallerie di quadri 354.
Galli v. Galati.
Galli, lotte r. 188.
Gallia, arte romana 445 (793 ss.), arte provinciale 492 ss.
Gandhâra, arte buddistica 393.
Ganimede e l'aquila st. 301 (529).
Gatto mos. 355 (632).
Gaza, tempio 339.
Ge r. 379 (690).
Geisipodes 129 (236).
Geison 122 s., 129, 134, 234 (236 s.).
Genere, figure: egizie 24 s. (57 s.), greche 296, ellenistiche 352 s. (628 ss.), 360 ss. (644 ss.), 370 s. (668 ss.).
« Genio » Vaticano st. 297 (522).
Genova 523.
Geometrico stile 8 s. (23 s.) (27), 72 (153), 114 s. (221 ss.), 150, 155, 396.
Gerasa (Dgeras) 503.
Gerf Husen, tempio 33 (76), pilastri 36.
Gerione ed Eracle r. 74, pv. 174 (321) (325) (338).
Germania, arte provinciale 496 s.
Gerusalemme 165, tempio di Salomone 70 s. (149 s.), 440, 479, tombe 388 s. (700).
Ghiölbasi (Trysa), Heroon 221, 265 s. (467).
Giannutri 524.
Giaur Kalessi 77.
Giganti, camere 5 (14), colonne 495 (881), tombe 5 (13), 397.
Gigantomachia p. (Athena Parthenos) 231, r. in Argo 253, in Atene (Partenone) 232, in Delfi 190 (312), in Olimpia 158, 183, in Pergamo 378 ss. (687 ss.), in Selinunte 183, st. in Atene (Hekatompedon) 180 (332), (Donario di Attalo) 377 (683), in Delfi 180 (335), in Selinunte 209.
Giglio, isola 524.
Gilgameš 54, 61.
Ginnasi 345.
Giocasta st. 283.
Gioiosa Jonica 528.
Giove Capitolino st. 433 (777), Dolicheno 496, Taranis 495. Cfr. Zeus.
Girgenti (Akragas, Agrigentum), oratorio di Falaride 426, palazzo di Tellias 207 ss., tempio di Castore e Polluce 517, della Concordia 185, di Eracle 164, 517, di Hera Lacinia 185, 517, di Zeus Olimpio 207 ss. (370 s.), 257, 517, tomba di Terone 347.
Gise (Memphis), piramidi 19 (44 ss.), 49, Sfinge 20 (44), 25, 49.
Gitiadas (A) 137, (S) 156, 162.
Giunone Lanuvina st. 481, Ludovisi t. 450: cfr. Hera.
Giuocatore di morra st. 361 (644).
Giuocatrice di astragali st. 360.
Giustiniano st. 511.
Gladiatore morente st. 375 (680), Borghese st. 383, Gladiatori mos. 487 (868).
Glaukias (S) 207.
Glaukos di Argo (S) 207.
Glaukos di Chio (I) 162.
Glykera, fioraia p. 278.
Gocce 122 (234).
Godego 523.
Golgoi, statue (156 s.).
Gordiano III, villa 487.
Gordion, tumuli 75.
Gorgasos (P S) 420.
Gorgone, uccisione r. 157 (294 b).
Gortina, Asclepio st. 286, Pythion 137, tombe 92.
Gozzo 397.
Graffiti 412 ss. (746 ss.), 421.
Graphikos (P) 353.
Grazie st. 358.
Gregrana 523.
Grifo 113.
Grotteschi 460.
Grumento 528.
Grylloi 329, 371 (670).
Gubbio 525.
Gudea st. 50 (111).
Guerrieri pv. 112 (219).
Gurna (Tebe) 29, tempio 38.
Gynaikonitis 339.
Hageladas (S) 193 s., 198, 207, 214, 224, 249 (333).
Hagesandros (S) 386 (697), 388.
Haghia Triada, palazzo 93, sarcofago 104 (IV), Sfinge 113 (220), vasi a rilievo 108, 108 (212 s.).
Hairan-veli, tomba 78 (167).
Hallstatt, civiltà 396 (707) (711 s.), 493, 497.
Haremheb st. 48.
Harmachis 25.

Hass, tomba 504 (895).
Haterii, tomba 471 (848).
Hathor st. 27, tempio 368, capitello 29, 36, 369 (661), 499.
Hauran 507.
Hawàra, piramidi 17.
Hebe st. 254, m. 254 (442).
Hegemones 123.
Hegeso r. 262 (461).
Hegias (S) 198, 212, 224.
Hegylos (S) 165.
Hekal v. Ekàl.
Hekate di Alkamenes st. 259 (353), di Pergamo r. 379.
Hekatompedon v. **Atene**.
Helikes 131.
Heliodoros (S) 360.
Heliopolis v. **Baalbek**.
Helios st. 237, 319, 383, r. 375, 379 (689).
Hemispeos 36.
Hephaistion, rogo 308, 347, 381.
Hephaistos di Alkamenes st. 260.
Hera di Alkamenes st. 260 s., di Policleto st. 253 (440 ss.), dedicata da Cheramyes st. 161 (301), H. di Olimpia t. 144, di Pergamo st. 375 (679), Barberini st. 258 (451), Capitolina st. 258 (450), Farnese st. 253, Ludovisi t. 253, 296, 450, Pentini t. 360.
Heraion v. **Micene, Olimpia**.
Herakleitos (I) 356.
Herecura 495.
Hermodoros (A) 424, 426.
Hermogenes (A) 333 ss., 363, 383, 422 ss., 438, 502.
Hermokreon (A) 381.
Hestia Giustiniani st. 205, 213, 514.
Hetšepsowet, tempio 38.
Hierakonpolis v. **Kom-el-Achmar**.
Hierapolis, tempio di Anaïtis 338, 388.
Hieron (P) 188.
Hieron v. **Epidauro**.
Hildesheim, tesoro 364 (650) (652), 452.
Himantes 123 (234).
Himeros st. 288.
Hippodamos (A) 244, 307.
Hiskias, traforo 165.
Hissarlik v. **Troia**.
Horai st. 165, 239, r. 366.
Huràm-àbi (I) 70.
Hyksos 12, st. 12, 27.
Hylas, ratto pp. 352 (626).
Hypatodoros (S) (333).
Hyperoa 132.
Hypnos st. 323 (569).
Hyposorion 80.
Hypotrachelion 121.
Jaia (P) 425.
Iakchos 258.
Ialysos p. 311.
Iasili-Kaia v. **Doghanlu** e **Boghaz-Köi**.
Iasos, mura (621).
Idoli delle isole 96 (190).
Idolino st. 248 (433), 514.
Ifigenia, sacrificio p. 270 (824), r. (472) (911), I. in Tauride pp. (585) (820).
Igel, monumento funerario 493 s. (876).
Iktinos (A) 226, 228 s., 243, 254 s.
Iliache tavole 374.
Ilio, tempio 375. Cfr. **Troia**.
Illahun, piramidi 17.
Imagines maiorum 420.
« Immortali » persiani 88 (III).
Impluvium 405.
Incrostazione delle pareti 354.
India, monumenti buddistici 392 s.
Interpensiva 405.
Io pp. 327 (574), 431.
Ionica pittura 153 ss. (287 ss.), 171 ss. (317 ss.), 310 s.
Ionico, stile architettonico 120, 124 ss. (236 ss.), 145 ss. (273 ss.), 168 ss. (311), 180 ss., 240 ss. (417), 254 ss. (445 ss.), 273 s., 289 s. (504 s.), 290 s. (507), 308 s. (539 ss.), 333 (585 ss.), 422 s. (766), 426, 502, 505. Cfr. Capitello, Colonna.
Ipetrali templi 132, 255 (443), 308 s. (539), 338.
Ippodamea regola 307. Cfr. Hippodamos.
Ippolito e il toro p. 329.
Ipostilio 32 (74), 339.
Iris st. 238, 268 (406).
Ištar st. 61.
Iside e Horus st. 500 (891).
Isidoros (A) 511.
Isola con edifici pp. (599).
Isole, idoli 96 (190), pietre 111 (218).
Isso, battaglia r. 316 (553), mos. 326 (572).
Ittiti (Chatti) 59, 76 s.
Ivrea 522.
Ka 15, 16.
Kades 44.
Kaikosthenes (S) 356.
Kairos st. 317, 323, r. 513 (910).
Kalach v. **Nimrud**.
Kalamis il vecchio (S) 207, 211 ss.
Kalamis il giovane (S) 283.
Kalat Sergat v. **Assur**.
Kalates (P) 353.
Kallikrates (A) 229, 241 (417), 244.
Kallimachos (S) 130, 255, 263 s., 268.
Kallimachos t. 374.
Kalliphon (P) 154.
Kallixeinos 374.
Kalon di Egina (S) 193, 212.
Kalon di Elide (S) 205.
Kalymmata 131.
Kalymmatia 131.
Kalymna, moneta (305).
Kalypteres 123.
Kamàres, vasi 96 s., 112 (191).
Kanachos (S) 165 (307), 193, 212, 309.
Kanon v. Canone.
Kaphtor 112.
« Karabel » 77 (166).
Kardaki 336.
Karnak (Tebe) 29, 49, Ramesseum 36 (83), tempio di Amon 33 (74 s.), di Chon 33 (73), viale degli Arieti (28).
Kasmir, stile dorico 393.
Kasr, El 54.
Keftiu 112.
Kekropula, porta (623).
Kenchramos (S) 356.
Kephisodotos il vecchio (S) 283 (492), 292, 294, 297.
Kephisodotos il giovane (S) 288, 322 s., 366.
« Kephissos » st. 238 (409).
Keramos 123.
Kerts 221 s.
Kimon (I) 272.
Kimon di Cleonea (P) 186.
Kition (Larnaka) 69.
Klagenfurt (Virunum) 275 s.
Kleanthes (P) 152.
Klearchos (S) 162, 183, 210.
Kleomenes (S) 358, 446.
Kleon (S) 276.
Klitias (P) 174 (322 s.).
« Klytia » b. 450.
Kolotes di Teo (P) 270.
Kolotes di Paro (S) 205, 238, 240.
Kom-el-Achmar (Hierakonpolis), pitture 13 s. (30), statua 23 (53).
Korai dell'Acropoli 178 s. (329 ss.), dell'Eretteo 257 (446 s.), 446.
Koroibos (A) 243.
Kore di Eleusi r. 246 (430), di Monaco t. 296 (520), di Vienna st. 297 (524).
Kremna 307, 502.
Krepidoma 120.
Krepis (236 s.).
Kresilas (S) 245 (427 ss.), 251.
Kritios (S) 195, 198, 207, 212.
Kriton (S) 446.
Ktesikles (P) 330.
Kudurru 53, 117.
Kujundsik, Ekàl e Chilani 59 (129), palazzo di Sanherib 56, 65, di Asurbanipal 56, 65, rilievi 56 (124), 60 (130 s.), 65 s. (142 ss.)
Kul Oba, armi e oreficerie 221 s.
Kuperllis, tomba 258.
Kyanos 101.
Kydias (P) 280.
Kylix 188.

Kymation dorico 119 (228 a), 122 s. (233), ionico 119 (228 b), 128, lesbio 119 (228 c), 232, 128.
Kyme, vasi 154, rilievi 156 (293). Cfr. **Cuma**.
Kyniskos st. 250 (436).
Kynthos, grotta d'Apollo 117 (224).
Lacedemoni danzanti st. 263, r. (463).
Lacedonia 526.
Lacer (A) 469.
Ladas st. 215.
Lamares (Amenemhet III) st. 27.
Lambaesis, accampamento 499, tempio 499.
Laocoonte st. 380, 386 (697).
Lapiti e Centauri, v. Centauromachia.
Larino 526.
Larnaka (Kition) 69.
Larnakes 104.
La-Tène, arte 492 s. (875), 497.
Latona di Kephisodotos il g. st. 288 (502), L. e Niobe p. 269.
Laugerie Basse, torso 3.
Leda st. 277, 360.
Leochares (S) (333), 288, 291 s. (509), 300, 311, 316, 321.
Leonessa ed Eroti st. 434, L. e leoncelli r. 448 (803).
Leontion p. 324.
Leontiskos st. 210.
Lesbio, canone 98, kymation 119 (228 c), (232), 128.
Leschai (333), 342.
Leucippidi, ratto p. 217, pv. 272, r. 170, 266.
« Leucotea » r. 171 (316), 514.
Libon (A) 204.
Licia, templi 117, tombe rupestri 79 ss. (170 s.), 129, tombe libere 80 (172 s.), tombe a pilastro 81 (173), 171 (314 s.).
Lido, il (P) 176.
Limes 496.
Liocorni 84.
Lione, ara di Augusto 449, 458.
Lisandro e il suo stato maggiore st. 275.
Lisas, stele 262.
Lisicrate, monum. v. **Atene.**
Lisimaco, moneta 319 (536).
Lisippo (S) (333), 284, 311 ss. (544 ss.), 319, 321, 322, 383.
List, piramidi 17.
Lite di fanciulli st. 362.
Locri, tempio 137 (253), 146 (275), 164.
Lomello 523.
Lortet, incisione 4 (8).
Loto v. Capitello, Colonna.
Lucca 524.
Luksor (Tebe) 29, tempio 33 (77), colonna (79).
Lulubi r. 52 (114).
Luni 524, frontone 416, marmo 449.
Lupa e gemelli st. 190 (345), 419 s., m. (761).
Lusoi, tempio di Artemide 336 (595).
Lykeion v. **Atene.**
Lykios (S) 248.
Lykon, M. Plautius (P) 425.
Lykosoura 357 (635 s.).
Lyon 492.
Lyseas, stele 177 (327).
Lysimache st. 282.
Lysistratos (S) (317), 322, 420.
Macellum 344 (615 s.), 425.
Madre e figlio, commiato st. 433 s. (778).
Magnesia sul Meandro 331, agora 344, tempio di Artemide 335 (594), 344, 363, 368, 383, di Zeus Sosipolis 335 (593), 344.
Magnesia del Sipilo « Niobe » 79 (169).
Mainz, colonna di Giove 493 (875 a).
Manciano 519.
Mantinea 274, Apollo e Muse r. 297 (523), Asclepio st. 260.
Marathos v. **Amrith.**
Maratona, battaglia pv. 217 (388), p. 218.
Marco Aurelio, colonna 480 (863), r. 480 (860), st. 481 (864).
Mardukbaliddin, pietra di confine 53 (117).
« Mare in bronzo » 71.
Marechiaro 526.
Marostica 523 s.
Marsia di Mirone st. 215 (384), M. appeso st. 378, M. legato p. 269.
Marte e Venere pp. (830). Cfr. Ares.
Martellatura, tecnica 395.
Marzabotto 395, 402, 520, podio con altare 403.
Maschere micenee 97.
Mas d'Azil, incisioni 4 (9).
Massalia m. 492.
Massarosa 524.
Massimino t. 487.
Mastaba 15 s. (38 s.) (41), 28.
Mastarna pp. (742).
Matrei 397.
Matrone, culto r. 494 (879).
Mattoni smaltati 54 s. (121 s.), 62 (135 s.), 88 (III).
Mausoleo v. **Alicarnasso.**
Mausolos st. 291 (508).
Meandro 119.
Medea pp. 327 (579), M. e le Peliadi r. 246, M. sarcofago (872).
Medinet Habu (Tebe) 29, colonna (80), palazzo 32, pilastri 36, templi 38.
Medon (S) 165.
Medracen, tomba 498.
Medum, piramide di Snefru 17 (43), pitture (60).
Medusa p. 327, M. Ludovisi r. 328 (580).
Megabyzos p. 310.
Megara, Artemide Soteira st. 263 (462).
Megalopoli, Thersilion 274 s. (479).
Megara, Hekatostylos 165.
Megaron 101, tempio a megaron 118, 138, 141 (264), 142, 145, 148 (278), 164, 273, 336, 403.
Meidias (P) 271.
Melanthios (P) 277.
Meldola 524.
Meleagro st. 286 (499).
Melo, vaso 150 (279). Cfr. Afrodite.
Memnon, busto 49, colossi 39 (85).
Memphis (Sakkàra) 12 s., 43, mastabe (38), necropoli 15, 17, piramidi 17 (42), 19, Serapeion 369 (664), statua 23 (55).
Menade danzante di Berlino st. 317, 319, in furore di Dresda st. 286 (500).
Menaichmos di Naupatto (S) 189 (344).
Menaichmos di Sicione 320 (565).
Menandro st. 322 (567), pseudo M. st. 323, r. 362 s. (648).
Mencheres (Mykerinos), piramide 19, sarcofago 46.
Menekrates (S) 380.
Menelao ed Elena r. 156, i. (748), M. e il cadavere di Patroclo st. 328 (581).
Menelaos M. Cossutius (S) 433.
Menes, tomba del suo periodo 15 (36 s.).
Menhir 5 (15).
Menidi 92, colonna (189).
Menio st. 420.
Mentone, Venere 3.
Mentor (I) 364.
Mercato 212, 344 ss.
Mercurio v. Ermete.
Mercurius Dumias st. 493.
Merehi, tomba 80, 290.
Merneptah st. 89 (I).
Mesopotamia, influenza sull'arte egea 113.
Messa, tempio 124 (248), 128 s., 290, 335.
Messene 274 s.
Metagenes di Attica (A) 243.
Metagenes di Creta (A) 145.
Metaponto, tempio in legno 137, templi dorici 164 (VII), 515, 528.

Metilius Aulus (« l'Arringatore ») st. 418 (758).
Metope 122 (234), (252), v. **Atene, Delfi, Olimpia, Selinunte.**
Metrodoros (P) 425.
Micene 92, anello 110 (217), brattee 97 (192), 104 (206), colonne 117 (189), geometrica suppellettile 9, mura 98 (196), palazzo 101, porta dei Leoni 107 (210), pugnali 113 (V), stele 108 (211), tesoro di Atreo (189), 105 (207) (209), tombe a fossa 96 s., a cupola 105 ss. (207) (209), vasi d'argento 109 (214), 110 (216), d'argilla 112 (219) (V), Heraion 142, 253, 274.
Micenea (egea), arte 42, 92 ss., 112 s., 397.
« Mida », tomba 79 (168).
Mikkiades (S?) 166.
Mikon (P) 217 s., (S) 220.
Milano 523 (920).
Mileto, Bouleuterion 345 (618), Didymaion 129, 132, 145, 161, 289, 308 (539 ss.), 336, 338, figure sedute 161 (302), ninfeo 502 s., vasi 153 s.
« Millefiori » 370, 452.
Milon st. 183 (336).
Milonidas (P) 152.
Milziade st. 225 (333).
Min st. 27.
Minerva v. Athena.
Minerva e i Dioscuri m. (762).
Mini, opere idrauliche 99.
Miniatura 103.
Minotauro 111.
Mirone di Eleutere (S) 198, 207, 210, 212, 214 ss. (381 ss.), 250, 263.
Mirone di Tebe 362 (646).
Mithras r. 496 (885).
Mitridate IV m. (657), Eupator 364.
Mnason, stele 279.
Mnesarchos (I) 162.
Mnesikles (A) 240 (415 s.).
Mnesterofonia pv. 217 (387), r. 266.
Moen, tombe dei Giganti (13).
Moirai st. 238, r. 366.
Monaco, La Turbie 445, 469.
Monete greche 163 (305), 211 (375 s.), 221 (391), 263 (462), 272 (475), 288 (503), 290 (506), 303, 305 (536), 319 (563), 366 s. (656 ss.), 390, 392, romane 421 (760 ss.).
Monocromi 269.
Montasola 525.
Monte Argentario 524.
Monte Giorgio 525.
Monteleone Sabino 525.
Monteleone di Spoleto, Biga 414.
Monte Petrara, tempio a Giove Apennino 525.
Monteu da Po 522.
Montgaudier, incisioni 3 (4).
Montjovet 522.
Moritzing 397.
Morra, giuocatore st. 361 (644).
Mosaico babilonese 53 (115), ellenistico 354 ss. (632 s.), pompeiano 326 (572), 355 s. (632), 428, romano (633), 487 (868), 495 (883), 498, 499.
Moschophoros st. 162 (303), 180.
Mossul 49, 56.
Msatta, facciata decorata 391 (706).
Mugheir (Ur) 49, 52.
Mummia, ritratti 500 s. (XIII).
Mura ciclopiche 98 (195), poligonali 98 (196), greche 275, ellenistiche 348 (620 ss.), romane 401 (716 s.).
« Musa » Barberini st. 244 (424), Muse di Lisippo st. 317, di Philiskos st. 384 s. (693 s.).
Museion v. **Alessandria.**
Mut (Taja) t. 41.
Mutuli 123.
Mykerinos v. Mencheres.
Mylasa, tomba 347, 444.
Myra, tombe rupestri 80 (170).
Myrina, terrecotte 362.
Mys (I) 364.
Nagàda 13, tomba del tempo del re Menes 15 (36 s.).
Naga-ed-dèr 13.
Nai st. (99).
Nakor, leoni 48.
Naksi Rustem, altari 82, tombe 83 s. (176 s.), torre 83 (175).
Nantosvelta 495 (880).
Naos 116.
Napoli 526.
Naram-Sin, stele 51 s. (114).
Narbonne 492.
« Narciso » st. 358.
Narni, ponte 440, 525.
Nasso, colonna e Sfinge in Delfi 146 s. (276), 168, 180, monete 211 (376 b), Nikandre st. 161 (300).
Nasso di Sicilia, moneta 376 b.
Natura morta 326, 353 (629).
Naucrati 48, 153, 159, colonna 146 s. (275), vasi 153, 154, 173.
Naukydes (S) 254, 276.
Nave di gala di Ierone II 341, 355, 363, di Tolemeo IV 339, 342, 363, 369.
Nealkes (P) 351, 353.
Neandria, capitello 128 (245), 148 (278 a, b), tempio 128, 148 (278).
Nearchos (P) 176.
Nearchos (P) 327.
Nebukadnezar II 54.
Nektanebos, costruzioni 48, st. 48.
Nekyia di Nikias p. 326 s., di Polignoto p. 220, pv. (573).
Nemea, tempio 332 (584).
Nemesis di Agorakritos st. 244 (425).
Nemi, rilievo 189 (346).
Nemrud-Dagh, tomba 390 (704 s.).
Nennig, mos. 495 (883).
Neo-attici artisti 447.
Neolitica età 4 ss. 92, 394, capanne 4, armi levigate 6 (17), arte 6, decorazione 7 (1) (18).
Neos 116.
Neottolemo e Athena st. 212.
Nereide, da Epidauro st. 276 (482), da Xanthos st. 266 ss. (468).
Nereidi, monumento v. **Xanthos.**
Nerone st. 461.
Neseus (P) 269.
Nesiotes (S) 195 (353 s.), 198, 212.
Nesso pv. 155.
Nestore, coppa 374.
Nettuno v. Poseidon.
Neumagen, rilievo 493 (877).
Newoserre, piramide e tempio 19 s.
Nicea 307.
Nicotera 528.
Nikandre st. 161 (300).
Nike di Kalamis st. 212, di Paionios st. 266, 301, 319 (466), dell'Athena Parthenos st. 231 (399 s.), nel tempio di Delfi st. 180, N. di Delo st. 166 (309), di Samotrace st. 319 (562 s.), 323, 349, N. con quadriga g. 279 (485), N. col toro st. 321 (565).
Nikeratos (S) 378.
Nikias (P) 326 s. (573 ss.).
Nikias, monumento 309.
Nikolaos (S) 446.
Nikomachos (P) 279 (485), 324.
Nikophanes (P) 278.
Nikopol 222 (392).
Nilo, corso (29).
Nilo st. 373 (674), 446, 471, onice 364, veduta del Nilo mos. 355, 427.
Nilotica nave v. Nave di gala di Tolemeo IV.
Nimes 492, acquedotto di Agrippa 440 (791), « Maison Carrée » 438, 440 (790), 459, ninfeo 439 (789).
Nimrud (Kalach) 56, 62, 64 s., 66, rilievi (137 ss.).
Ninfei 482, 502 (892), 504.
Ninive 54 ss., 65 s., 68. Cfr. **Kujundsik.**
Ninmach 54.
« Niobe » presso Magnesia r. 79 (169).

Niobidi, gruppo st. 298 ss. (527 s.), sul trono di Zeus 239, frontone 416; Niobide ferita st. 217 (386), 514, fuggente st. 300, inginocchiato st. 323.
Nippur v. **Nuffar**.
Nofret st. 22 (52), 30.
Norba, mura 401 (716).
Notte st. 162.
Nozze Aldobrandini 311 (X 1).
Nuffar, canale 50 (109), santuario di Bel 49, 52, sculture 51 (112).
Numi incusi 211.
Nuraghi 397 (713).
Nymphio « Karabel » 77 (166).
Obelischi, egiziani 20, 32, assiri 65 (139), in Roma 443, in Vienne 445 (798).
Ocha, case in pietra 117.
Odissea, scene pp. 431 (774). Cfr. Ulisse.
Oikos (oecus) 339, 427.
Oinochoe (390).
Oinoe, vittoria p. 218.
Olimpia, Altis 185, 204 ss. (358 s.), 207, Bouleuterion 185, 204 (358), esedra di Erode Attico (358 s.), fontana di Regilla 482, Heraion 142 ss. (265 ss.), 185, 204, 255, 354 (358 s.), Leonidaion 274 (358), Metroon 274 (358 s.), ninfeo 504, palazzo di Enomao 143, Pelopion 204 (358 s.), Philippeion 274 (358 s.), 321, Prytaneion (358), tempio di Zeus 123, 204 s. (358 ss.), 230, 238, 265, 273, frontoni del tempio di Zeus 204 (362 ss.), 238, metope 204 (360 s.), « tesori » 185, 204 (358 s.), tesoro di Gela 117, 137, 141, dei Megaresi 158, 180, 183, 199, 205, di Sicione 165, Theokoleon (358), Achei eroi, gruppo st. 193, atleta t. 317 (558), Ermete e Dioniso st. 294 (515), quadriga di Ierone st. 212, lamina di bronzo 156 (292), statuette in bronzo 162, Zeus in bronzo st. 160 (299), Zeus dei Cipselidi st. 160, Zeus di Fidia 238 ss. (412), 357.
Ombos, colonne (108).
Omeriche coppe 374.
Omero b. 374 (676), st. 374, apoteosi di Omero r. 374, 385 (693).
Onasias (P) 217.
Onatas (S) 193, 198, 207, 212, 375.
Onice, piatto 364.
Opaion 132.
Ophelion (P) 327 s.
Oplitodromo st. 198 (353).
Orange 492, 493, arco 449 (794), 458 s.
Orante, giovanetto st. 319 (559).
Oratore di Kleomenes st. 446.
Orbetello 519.
Orcomeno 92, soffitto decorato 102 s., 107, tesoro di Minia (208), stele funeraria 189 (343).
Orecchini 366 (653).
Ordini, v. Corinzio, Dorico, Ionico stile architettonico.
Oreste e Clitennestra p. 327, pp. (377), O. ed Egisto r. 189 (346), O. ed Elettra st. 434, O. e Pilade in Tauride pp. (598).
Orestes (S) 380.
Orfeo e Euridice r. 246 (431).
Orizia e Borea st. 266.
Ornamentazione, preistorica 7 (1) (19), 8 s. (23 ss.), egea 92, 96 (191), 97 (192), 106 s. (V), geometrica 114 ss. (221 ss.), greca 118 s. (227 s.), 177, dell'Italia Meridionale 304 (VI), italica 395 (708), (710), 397, d'Hallstatt 396 s. (707) (711 s.), di La Tène 492 s. (875).
Orophos 123.
Orthostatai 120.
Ortigia, tempio 139, 140, 260, v. **Siracusa**.
Orvieto, necropoli 406, 410 (739 s.), 520.
Osimo 525.
Osiride r. 36.
Ostia, porto 459, 482.
Otricoli 525.
Ottaviano giovanetto t. 436.
Ovulo 121, 126 (232).
Ozzano 524.
Pacuvius (P) 425.
Padiglione di gala di Tolemeo II 335, 340, 354, 363.
Padova 523.
Paesistici rilievi 363.
« Paetus e Arria » st. 377 (681).
Page, moneta (462).
Pajava, tomba 80, 290.
Paionios di Efeso (A) 308.
Paionios di Mende (S) 205, 266 (466).
Palafitte 5 (11), 8 (18) (22), 394, 402.
Palairos, porta 348 (623).
Palatitza, villa 340.
Palazzo Canavese 522.
Palazzolo Acreide 529.
Palecastro (Creta) 96, 102.
Paleolitica età 2 ss., caverne 2, armi scheggiate 3 (2), arte 3 ss.
Palestre 346.
Palestrina (Praeneste), ciste 412 (486) (746), coppa d'argento 71, mosaico 355.
Palma v. Capitello, Colonna.
Palmette 119 (227).
Palmyra (Tadmor) 503, accampamento di Diocleziano 503, 507, strada delle colonne 503, tempio di Bel 504 s., t. di Zeus 506.
Pamphilos (P) 277, 279.
Pan st. 358, Pan e Daphnis st. 360.
Panainos (P) 218, 224, 238 s., 246.
Panatenaiche anfore 176 (326), 221.
Panatenaico fregio 234 ss. (403 ss.).
Pancraziaste st. 210, r. 210 (373).
Pandora, adornamento r. 231.
Pandroseion v. **Atene**.
Panettiere, bottega pp. (832).
Panormos di Mileto 161.
Papias (S) 502.
Papiro v. Capitello, Colonna.
Paradeisoi 340.
Parallelismo nell'arte figurata 22 s., 157, 160, 211.
Paralos e Ammonias p. 311.
Parenzo 523.
Paride st. 284, giudizio di Paride pv. (319).
Parion, altare 381, Eros st. 297.
Paro, stele funeraria 246 (432).
Parrhasios (P) 266, 269 s., 278.
Partenone v. **Atene**.
Pasargade (Murghab), pilastro 87 (180), tombe 81 (176), 83, torre 83.
Pasiteles (S I) 433, 446.
Pasquino st. 328.
Patara, porta 502.
Paternò 529.
Patroclo, onori funebri pv. 304.
Patrokles (S) 249, 276.
Pausanias (S) (333).
Pausias (P) 277 s., 326.
Pauson (P) 269.
Pecora allattante r. 448 (802).
Pedagogo st. 324 (571).
Pegaso, nascita r. 157 (294).
Pegognaga 523.
Peiraikos v. *Graphikos*.
Peleo e Tetide pv. 174 (323), 272.
Peliadi r. 246.
Pellene, Athena 224.
Pellichos st. 282.
Pelope, trono 79, P. e Ippodamia st. 205 (364).
Peltuinum 526.
« Penelope » st. 206 (367), 213.
Pentelico marmo 228.
Pergameno t. (685).
Pergamo, città 331, 349 (624 s.), 374 ss., altare di Zeus 129, 289, 349 (625), 378 ss. (687 ss.), basilica 333 (585) (591) (625), 381 (691), biblioteca 344, 351 (613 s.), mercato 344, 349, mura (620),

Nikephorion 378, palazzo reale 339 (607), 351, 381, Propilei 342, teatro (625), tempio di Asclepio 375 (678), di Athena Polias (586), 351 (625), 375, 381, di Dioniso 333, 349 (625), ionico 333, 336 (597), 351, di Traiano 479, 501, di Zeus Philios 501, Alessandro t. 316 (552), corone a mosaico 356, Ermete Propylaios 259, galleria 354, gruppi Galati 375 ss. (680 ss.), testa femminile 375, 384.
Perge 502.
Pericle di Kresilas b. 245 (429).
Peripteroi templi 118.
Peristilio 339, rodio 339 (605).
Perseo p. (286), st. 211, P. e la Medusa r. 157 (294 b).
Persepoli, colonne 89 (182), palazzi 81, 84 ss. (178 s.).
Persiani, lotta contro, st. 377; vaso dei P. 304 (534).
Persiano morto t. 377 (684).
Perugia, edicola di S. Manno 520, mura 519 s., porte 402 (720), 525, rilievi in bronzo di un carro 156 (293), 417, tomba dei Volumnî 520.
Pescatore st. 371 (669).
Pescina 526.
Pessinunte, edifici 381.
Pesto (Poseidonia), basilica 138 s. (256), 515 (912) (914), tempio di Cerere 139 ss. (275 s.), 515 (915), tempio a colonne corinzie 334, 426, tempio di Poseidon 185 (337), 515 (912 s.), proporzioni nei templi 123 s., pitture di tombe 399 (714 s.), vasi 305.
Petra 503, « El Chazne » 506 (900), tombe 388 s. (699), 506.
Phanis (S) 319.
Phatnomata 131.
Philadelphia (Amman) 503.
Philai 48, « Chiosco » 499 (889).
Philippopolis (Suchbe) 503.
Philiskos r. 311.
Philiskos (P) 353.
Philiskos (S) 384 (694), 386.
Philokles (A) 256 (445 ss.), 258.
Philon (A) 244, 280, 309.
Philoxenos (P) 324 (572), 354.
Phiops e figlio st. 23 (53).
Phradmon (S) 251.
Phrixos st. 254.
Phrygillos (I) 272.
Phurni, marmo 375, 378.
Phyromachos (S) 375 (678), 378.
Pianosa 524.
Pigmei 322, 371.
Pilastri, egiziani 20, 36 (83), greci 128.
Pinakes 152.
Pinara, tombe rupestri 80 (171).
Pinus, Cornelius (P) 466.
Piramidi 15 (46), 18 (41 ss.), 28 (66), di C. Cestio 441.
Pirenei, pitture nelle grotte 4.
Pireo 244, altare 366, arsenale 280, santuario di Afrodite Euploia 290.
Pisa 524.
Pitagora (S) 207, 210 s. (373 ss.), 214, 250, (P) 220.
Pitigliano 525.
Pizzoli 526.
Platea, Athena Areia 217, 225, Hera Teleia 258, Heraion 180.
Platone b. 283 (490).
Plautius Novius (I) 412 (486), (746).
Plautius Lykon (P) 425.
Plinthos 121, 124.
Podio, tempio 336 ss. (596 s.), 403, 421, 422 s., 482, 498, 502, 504, 505 (899).
Poeta al lavoro r. 362 s.
Poikile stoa v. **Atene.**
Pola, arco dei Sergi 523 (926), Arena 523 (927), tempio di Augusto e Roma 438, 523 (925).
Polemon 374.
Policleto il vecchio (S) 198, 211, 216, 249 ss. (436 ss.), 274, 313.
Policleto il giovane (S A) 274 (476 s.), 276.
Policrate, anello 163.
Policromia dell' architettura 133 s. (VII), della scultura 159, 179.
Polifemo e Galatea pp. 352 (627), P. e Ulisse pp. 410.
Polignoto (P) 217 ss., 232, 238, 266, (S) 220.
Polignoto (P) (434).
Polimnia st. 385 (694).
Pollentium 522.
Polydoros (S) 386 (697).
Polyeuktos (S) 322 (568).
Polykles il vecchio (S) 283.
Polykles il giovane (S) 356 s.
Polymedes (S) 160, 165.
Polymnestos (S) 356.
Pompei, ellenistica 331, 349, 426 ss., romana 430 ss. 461, anfiteatro 430, basilica 343 (611 a, b), 426, casa di Apolline pp. (829), di Cecilio Giocondo pp. (820), del Chirurgo pp. (730), del Fauno, mos. 355 (572) (632), 427 (770), di Marte e Venere pp. (830), del Panettiere pp. (832), di Pansa 427, del Poeta tragico pp. (824), di Sirico pp. (821), di M. Spurio Mesor pp. (819), dei Vettii 462 (833), edificio di Eumachia 439, palestra 346 (619), portici del mercato 439, strada funeraria 444, 458, teatro 426, 430, 506, tempio arcaico 139 s. (259), di Apollo 338, 426, degli Dei Capitolini 426, di Iside 426, di Vespasiano 465 s., terme Stabiane 346 (619), (823), 466, tomba degli Istacidî 445, decorazione, I stile 428 (771) (XII), II stile 430 ss. (774 ss.) (XII), 439, III stile 452 ss. (819 ss.) (XII), IV stile 454 ss. (823), 461 (829 ss.) (XII), Apollo st. 212 (377), Artemide st. 189 (344).
Pompeo t. 436 (782).
Pontios (S) 447.
Pont S. Martin 522.
Populonia 519.
Portici pensili 342.
Portland, vaso 452.
Porto d'Anzio, Fanciulla st. 319 s. (564), 514.
Porto Torres 531.
Poseidon Istmio st. 316 (557), del Partenone st. 238 (410), Chiaramonti t. 360 (643), Poseidon ed Anfitrite r. 436 (780).
Poseidonia v. **Pesto.**
Posidippo st. 323.
Pothos st. 288.
Pozzuoli 526, Macellum (tempio di Serapide) 426 (615), porto 482, base 458 (825).
Prassitele il vecchio (S) 212, 258 (450), 283, 293.
Prassitele il giovane (S) 288, 289, 292 ss. (512 ss.), 310, 326, 366.
Prata Ansedonia 526.
Praxias (S) 284.
Prevenzano 525.
Priene 307 (537), 331, Bouleuterion 344, case 339 (603), mercato 344 (537), muri 307 (538), portico sacro 344, Prytaneion 344, strade 502, tempio di Asclepio 336, 344 (537), tempio di Athena 124 (236) (241), 129, 290, 344, 380.
Prodomos 101.
Prokleides, monum. funerario 303 (533).
Prokne e Itys st. 261.
Prometeo, sarcofago 491 (874).
Pronomos, vaso 272 (473).
Propilei v. **Atene.**
Proserpina, ratto, sarcofago 490.
Prostas 339.
Prostomiaion v. **Atene.**
Prostyloi templi 118.
Prothesis del defunto (435).
Protocorinzî vasi 150.
Protogene (P) 311, 327.
Psammitichos III, ritratto (106).
Pugilista seduto st. 378 (686).
Puglie, monumenti megalitici 397.
Pugnali, egiziano 112 (V), micenei 110, 112 (V).

Pulvar (Medos), carta 81 (174).
Puteoli 399, v. **Pozzuoli**.
Pyknostyloi templi 123.
Pylon 20, 30.
Pyrgoteles (I) 319.
Pyrrhos (S) 262 (458).
Pytheos (*Pythis*) (A) 290 s., 333, (S) 291 (508).
Python (P) 305.
Quadri di battaglia 351, su tavola 354.
Quiliano 523.
Quinto di Valpantena 523.
Rabirius (A) 464.
Raemko st. 23 (55).
Rahotep st. 22 (52).
Ramnunte, Apollo st. 286, Nemesis st. 244 s. (425), tempio di Nemesis 123, 164 (225), 242.
Ramses II st. 48 (88), madre di Ramses II st. 48.
Ramses III, scarabei 48.
Ravenna, rilievo 449 (811).
Re, santuarî 20 (47).
Recina 525.
Reggio 528.
Regula 122, 134 (234).
Rekaknah, volta 16 (40).
Rezzoni 523.
Rhakotis 307.
Rhoikos (A S) 145, 162, 193.
Rhombos «Moschophoros» st. 162 (303).
Rhopographia 329, 352, 371.
Rhynchon, stele 279 (484).
Rhyparographia 352.
Rieti, mura 519, 525.
Rimini 523 (928 s.).
Ritratti sulle monete 366.
Ritratto: egizio 15 (32) (35), 21 (51), 22 (52 ss.), 27 (63), 41 (87 ss.), 41 s. (92 s.), 46 (104), 47 (106), babilonese 50 (110), 53 (116), assiro 65 (141), greco 195 (354), 245 (429), 282 s. (489 s.), 291 (508), 302 (531), 313 ss. (551 s.), 317 (558), 322 s. (568), 356 s. (634), 370 (666 s.), 374 (675 s.), etrusco 418 (758), romano 420, 436 (782 ss.), 449 s., 451 (811 ss.), 468 (839 s.), 479 (859), 481 (864), 487 (869), 500 s. (XIII), 508 (902), 510 (906).
Rocchetta e Croce 526.
Rodi 307, arte rodia 383 ss., colossi 319, 321, 383, peristilio rodio 339 (605), vasi 154 (287).
Roeskilde, camera dei Giganti 14.
Rogo di Dionisio 303, 308, 347, di Hephaistion 308, 347.
Roma, acquedotto Claudio 460 (826), anfiteatro Flavio (Colosseo) 464 (834), «Aqua Appia» 421, Ara Pacis 448 ss. (805 ss.), 459, 466, arco di Augusto 441, di Claudio 459, 466, di Costantino 470 s., 480, 488 (844) (870 s.), 511, di Adriano 479, degli Argentieri 481 (506), di Settimio Severo 480, 506, di Tito 464 ss., 474 (838 a, b), basilica di Costantino 485, Emilia 425, Giulia 429, di Nettuno 437, Ulpia 470, biblioteca 437, 465, capanna di Faustolo 404, casa d'Augusto 437, 449 (810), di Livia (617) (627), 431 (776), 437, 445, della Farnesina 433, di Romolo 404, Castra praetoria 459, chiesa di S. Costanza 508 (903), Cloaca massima 419, 438, colombarî 443 (797), colonna di Antonino Pio 480 (861 s.), di Marco Aurelio 480, 497 (863), di Duilio 420 (760), di Traiano 381, 470 s., 480 (841) (847), 497, Curia Iulia 429, «Domus aurea» 460, 464, 469 (827 s.), Emporium 425, fontana sull'Esquilino 465, Foro 437, foro di Augusto 437, 439, 465 (786), Giulio 430, 437, 458, di Nerva 465, 466 ss., Olitorio 419, Pacis 464, di Pallade 465, di Traiano 469, 506 (842 s.), Transitorio 465, di Vespasiano 465, giardini di Cesare 430, di Lucullo 430, di Sallustio 217, 430, lastre d'argilla a rilievo 420 (759), Macellum 425, mura Serviane 419, 508, Aureliane 508, «Monumenta» di Asinio Pollione 430, ninfeo (Minerva Medica) 486, obelischi 443, palazzo dei Flavî 464 (835), di Settimio Severo 482 s., Pantheon 339, 437, 446, 474, 477 s. (850 s.), piramide di Caio Cestio 441, pitture parietali dall'Esquilino 431 (774), ponte Elio 477, porta Maggiore 460, 495, portico degli Argonauti 431, 437, rostri del tempio di Cesare 476, «Saepta Julia» 430, 437, «Septizonium» 482, stadio 465, statua di M. Aurelio 481 (864), «Tabularium» 429, teatro di Marcello 437, 464 (772), di Pompeo 429, 437, di Scauro 430, tempio di Adriano 481 s., di Apollo Palatino 437, di Apollo nel Campo Marzio 419, di Augusto 465, Capitolino 403, 419, 428, 430, 433, 462, 464, di Castore 437, 476 (852 s.), di Ceres, Liber e Libera 420, di Cesare 437, 440, della Concordia 437, 438 (788), di Diana 419 s., di Ercole 423 s., 425, 438, di Esculapio 421 s., di Faustina 481, di Giove e Giunone 424, di Iuno Sospita 422, della Madre degli Dei 423, di Marte Ultore 437 (785 ss.), della Mater Matuta 422, 423 (766), di Minerva 465, di Nettuno 434 ss. (780 s.), della Pace 464, di Pallade 478, di Pietas 422, di Serapide 484, 506, di Spes 419, di Traiano 470, 476, di Venere e Roma 476, 479, 482 (854) (858), di Vespasiano 465 (836), di Venus Genetrix 430, terme di Agrippa 437, 474, di Alessandro 484 s., di Caracalla 386, 484, 487 (866 ss.), di Costantino 484 s., di Diocleziano 484 s., di Nerone 461, di Tito 460, 464, di Traiano 460, 469, 484, tomba di Adriano 177 (855), di Augusto 441, 477, di M. Vergilio Eurisace 441 (796), dei Flavî 465, 477, degli Haterii 471 (848), di Cecilia Metella 441 (795), dei Nasonî 483, tombe della via Latina 483 (865), transenne con rilievi nel Foro 473, trofei di Mario 465, Tulliano 402 (718), 419, via Appia 421, villa di Livia 431.
Romolo e Remo st. 191 (345), r. 381, st. 420, m. (761).
Roselle 519.
Rosmerta 495.
Rossana 311.
Rotondi edifici: egei 92, greci 274 (477), 338 s. (601 s.), italici 394, 397 (713), 404 s., 406, 423 s., 441 (795), 465, 477 (855), germanici 497, sirî 505 s. (898 s.).
Rupestri tombe, facciate: egiziane 29 (68), 39 (86), ittite 77 (166), frigie 78 s. (167 ss.), 347, persiane 84 (177), nabatee 388 (699), etrusche 406, paflagonie 502 (893).
Sacerdote st. 24 (56).
Saffo 283.
Saint Remy (Glanum Livii) 492, 493, arco 441 (793), 449, tomba dei Giulî 445 (799 s.), 449.
Saint Vincent 522.
Sais 12, 46.
Saitica arte 45 ss.
Sakkàra v. **Memphis**.
Sala egizia 33, 70 s. (599), 339, 343, cizicenica 339, 465, corinzia 339 (606), 465.
Salerno 528.
Salmanassar II 56, obelisco

65 (139), rilievi 61 (132), st. 61.
Salomone, tempio 70 s. (149 s.), giudizio di Salomone pp. 371 (671).
Salona, palazzo di Diocleziano 488.
Salpion (S) 447.
Samo, Apollo st. 159, Hera di Cheramyes 161 (301), Heraion 145 s. (274 s.), 147, 336, 354, porto 165, vasi 154, traforo 165.
Samolas (S) 333.
Samotrace 331, edificio di Arsinoe 338, 349 (601), 370, Propilei 333 (588), 349 (622), 370, Nike 319 (562 s.), rilievo 264, tempio dei Misterî 292, 338, 349 (600), 370.
Sanherib 56, 63, 65.
San Leo 525.
San Sossio 526.
Santa Maria Capua Vetere 526 (935).
Sant'Antioco 531.
Santsi, stûpa 393.
Sarcofagi, d'Asia Minore 502, di Clazomene 154 (290 s.), ciprioti 74 (158), ebraici (701), etruschi 406, 411 (744), 414 ss. (751 s.), 418, fenici 71, 347, greci 297 (525), 316 (553) (X 2), 347, greco-romani 490, 500 (890), d'Haghia Triada 104 s. (IV), lici 80 (173), (469), 268, romani 381, 489 ss. (872 ss.), di Sidone 268 (469), 297 (525), 316 (553) (X 2), 326, 347, di L. Cornelio Scipione 421 (764).
Sardanapalo v. Asurbanipal.
« Sardanapalo » (Dioniso barbato) st. 296.
Sardegna, nuraghi 397 (713), tombe dei Giganti 397.
Sardi 75.
Sardonice, coppa 364.
Sargon I di Babilonia 51.
Sargon di Ninive 56, 65, 69.
Sarsina 524.
Satiro Barberini st. 358, 378, Borghese st. 358 (639), S. che si guarda la coda st. 358, S. che batte i crotali st. 358, S. danzante st. 372 (673), S. in riposo st. 293 (514), 358, p. 311, S. che versa da bere st. 293 (512), Satiro t. 358 (638), Satiri e Ciclope p. 270, Satiro col piccolo Dioniso st. 358.
Satyros (A) 290.
Saurias (P) 154.
Savignana 524.
Saxa Rubra 431.
Scarabei 42 (94), 162, 414.
Scena 341, 347, 502, 505. Cfr. Teatro.
Schaffhausen, incisioni 3.
Scipione Cornelio L., sarcofago 421 (764).
Scita (*lo*) (P) 176.
Scita, lo (« l'Arrotino ») st. 378.
Scitiche tombe 221 s.
Scudi ionici 114, micenei 114.
Scudo di Achille 149, 156, di Eracle 156.
Scriba st. 23 (54).
Sech-Abd-el-Gurna, tomba di Rechmare (91), di Sennofer (98).
Segesta, teatro 519, tempio 123, 185, 518.
Segni, porta 401 (717).
Sekos 33, 36.
Selene st. 237.
Seleucia 307.
Selinunte 517 s., tempio A 518, tempio B 426, 518, tempio C 124, 138 (254), 140 s. (261 s.), 157 (294 s.), 514, 518, tempio D (225), 138 s., 141, 518, tempio E (Heraion) 185, 209 (372), 514, 518, tempio F 138, 183, 209, 514, 518, tempio G (di Apollo) 164 (306), 185, 209, 335, 518, tempio O 518, tempio in Gaggera 137, 141, 148.
Sendsirli, stele di Asarhaddon 65 (141), basi 60.
« Seneca » t. 374 (675).
Senkere (Larsam) 49.
Sennofer, tomba (98).
Senorbi 531.
Senwosret (Usertesen I) st. 27 (63), 44.
Serapide t. 321 (566), 496.
Serdab 16, 22.
Sergio Orata 437.
Sermione 523.
Serravalle Scrivia 521 s.
Serse, palazzo 84 ss., tomba 84 (177).
Servigliano 525.
Sesostris 44, 77.
Sethos I, tempio in Gurna 38, in Abydos 43 s. (96 s.).
Sethos II st. 48.
Sette contro Tebe st. (333 s.), p. 217, r. 266, g. (749).
Severus (A) 460.
Sfinge egiziano 32, il grande Sf. di Gise 20 (44), di Tanis 27 (61), Sf. micenea 113 (220), greca 146 (276), 239.
Sibari, moneta 376 a.
Sicilia, civiltà 397.
Sicione 307, fusione in bronzo 193, 275 ss., 311 ss., galleria di quadri 331, 354, pittura 277 s. (483), vasi 150.
Side, ninfeo 502 (892).
Sidone, lavoro in metallo 149, sarcofago di Ešmunazar 71, licio 268 (469), delle Afflitte 297 (525), 347, di Alessandro 268, 316 (553) (X), 347.
Sifno, tesoro v. **Delfi**.
Sigeo, tumulo di Achille 75 (161).
« Sigillata terra » 452.
Sigilli: egizî 42 (94), babilonesi 53 s. (118), micenei 111 (217 s.).
Silanion (S) 282 s. (490 s.), 303.
Sileno v. Satiro.
Siligo 531.
Sillax (P) 210.
Sima 123 (234) (236 s.), 129, 134, 274 (476).
Simon (S) 207.
Simos (S) 353.
« Sindaco del villaggio » st. 23 (55).
Sipilo, trono di Pelope 79, Cibele 79 (169).
Sippar (Abu Habba) 49, tempio del Sole 52, stele 51.
Siracusa 303, 529, altare di Ierone II 515 (919), castello di Eurialo 515, ginnasio 529 (938), palazzo 280, 307, monete 211 (376 c), 272 (475), 503, Olympieion 138, 515, teatro 515 (918), tempio di Apollo 139 s. (260).
Siria, arte 388 ss. (699 ss.), 503 ss. (895 ss.).
Siro, stele 341 (608), tombe 92.
Sirona 495.
Situle 395, a cordoni 395 s., 712, a rilievo 396 (710).
Siut, tombe 28.
Skelmis (S) 161.
Skopas (A) 273, (S) 264, 277 s., 283, 285 ss. (494 ss.), 291 s. (511), 300, 303, 321, 366.
Skyllis (S) 165.
Smilis (S) 161, 165.
Smintheion 124, 128 s., 290.
Smirne, tomba di Tantalo 75.
Snefru, piramide 17 (43).
Sofocle st. 302 (531), 322, 514.
Soidas (S) 189 (344).
Sokrates (P) 278.
Sole v. Helios.
Solenes 123.
Solon (I) 451.
Solunto 529 (939).
Sophilos (P) 174 s. (VI 4).
Soros 80.
Sorrento, base 288 (502), 458.
Sosandra st. 212, 283.
Sosias (P) 186, 221.
Sosibios (S) 447.
Sosinos, stele 262.
Sosos (I) 356.
Sostratos (A) 307, 341.
Spalato, monumenti 488.
Sparta, Odeion 165, rilievi arcaici 156, 166 (308), Skias 165, 244, tempio di Athena Chalkioikos 137, 156, tombe 92.

Spata, colonna (189).
Specchi 412 (747 s.).
Speira 124 (236 s.)
Spello, porta Consolare 525 (931).
Speos 36.
« Spes » st. 167 (310).
Sphekiskoi 123.
Spinario Capitolino st. 206, 513, Castellani 362 (647), in Magdeburg 513.
Spirale: nell'età del bronzo 8 (23 s.), egiziana 42 (94), egea 97 (192), 102, 106, 112, 114 s.
« Splanchnoptes », st. 248.
Spoleto 519, 525.
Stasikrates (A) 308.
Statua: sviluppo 149, 159 ss., 165 ss, statue equestri 420, onorarie 420, statuette 362.
Stele funerarie: micenee 107 s. (211), spartane 156, 166 (308), di Lyseas 177 (327), d'Aristion 177 (328), Albani 171 (316), 246, 514, d'Orcomeno 189 (343), di un palestrita 514, d'Agakles 210 (373), della fanciulla dalle colombe 246 (432), della fanciulla col barattolo 246, di Hegeso 262 s. (461), di Rhynchon 279 (484), di Dexileos 281, nello stile di Skopas 286, 303, del giovane con l'uccello 303 (532), di Prokleides (533), dell'Asia Minore 341 (608), 385 (695), etrusche 417 (753 s.) (756), romane 496 (884). Cfr. Tombe.
Stephanos (S) 194, 433 s.
Stilobate 120 (236 s.).
Stonehenge 6.
Strade ellenistiche 344.
Stratonice e il pescatore p. 330.
Stratonikos (I) 364, 382.
Stratonikos (S) 375, 378.
Strigilatore st. 276 (480), 313 (548).
Strongoli 528.
Strongylion (S) 263 (462).
Stucchi 483 (865).
Stylopinakia 334.
Styppax (S) 248.
Subiaco, giovanetto st. 323.
Sucellus 493 s. (880).
Sumeri 50.
Sumu-ilu, cane del tempo del re 54 (119).
Sunio, tempio di Poseidon 242.
Suovetaurilia r. 436 (781), 449 (810).
Susa 82, mattoni colorati 49, palazzi 81, 87 (181), stele 51 (114).
Susa (presso Torino), arco di Augusto 441 (792), 522.
Svezia, incisioni rupestri 8 (21).
Syme, tumulo 75 (162).
Symmetriai 123, 130.
« Syrakosia » 341.
Systyloi templi 123.
Tablinum 405, 427.
Tadius Sextus (P) 430 s.
Taia t. 41.
Takušit st. (105).
Talos pv. 272 (474).
Tamyras p. 327.
Tanagra, Ermete st. 193, terrecotte 323 (570 s.) (XI), 362.
Tanis, Sfinge 27 (61).
Tantalo, tomba 75.
Taormina, teatro 528 s. (937).
Taranto, Eracle di Lisippo 316, palafitta 394, tempio 140, 515.
Targelios (A) 333.
Tarso, medaglione 319, tempio 336 (596).
Taso, altare 189 (342).
Tatšara 84.
Tauriskos (S) 385 (696), 434.
Taurokathapsia v. Volteggio sui tori.
Teano 526.
Teatro 274 (478), 347. Cfr. Scena.
Tebe in Egitto 12, 29 (69), 38, 42, 43. Cfr. Der-el-Bahri, Dendera, Edfu, Gurna, Karnak, Luksor, Medinet-Habn.
Tebe in Beozia, Athena ed Eracle r. 261, altare 366, stele 279 (484), tempio di Eracle 258.
Tebessa, tempio 498 (888), tetrapylon 498.
Tegea, tempio di Athena Alea, 130, 132, 273, 285 (494 s.).
Teggiano 528.
Tektaios (S) 165.
Telefo ed Achille st. 285, guarigione di Telefo p. 270, r. 378, i. (747).
Telekles (S) 159.
Telephanes (S) 81, 189.
Telese 526.
Tell-el-Amarna 41 s., palazzo di Amenophis IV 32, pavimento dipinto 42 (95), rilievo 41 (93), statua 41 (92).
Tellias, palazzo 209.
Telloh (Lagas o Sirpurla) 49, colonne 59, sculture 50 (110 s.), 51 (113).
Tellus r. 449.
Temide st. 165.
Tempera, pittura 249, 310 s.
Tempio: egizio 20, 31 ss. (72 ss.), 368 (659 s), babilonese 52, assiro 56, fenicio 69 s. (146) (148), di Salomone 70 s. (149 s.), greco 116 ss. (218 ss.), 120 ss. (229 ss.), 131 ss. (251 s.), 137 ss. (253 ss.), 184 ss., etrusco 403 s. (721 ss.), 419, romano 419 s., 421 ss. (766 ss.), 437 ss. (785 ss.), 464 ss. (836), 474 ss. (850 ss.), 481 s., 498 s. (888), 501 s., 504 ss.
Templum 403.
Tenea, Apollo st. 160 (298).
Teo, tempio di Dioniso 335, 363.
Terelik Kalessi, tomba rupestre 502 (893).
Termesso 502, tempio 503 (894).
Termini Imerese 529.
Terni 525.
Terracina, porto 482.
Terramare 394.
Terranova Pausania 531.
« Terra sigillata » 452.
Teseo p. 270, st. 283 (491), T. e Amazoni p. 218, imprese di T. r. 192 (350 c), T. nel mare pv. (389), T. e il Minotauro r. 192 (350 c), T. e Piritoo nell'Ade r. 246.
Tespie, Eros st. 297, 317, pitture di Polignoto 217.
Tessalonica 510.
Tessuti: preistorici 7 (18), egizî 45 (II 1), assiri 63, fenici 71, pergameni 382 s.
Tetide, casa pv. 323, T. sorpresa da Peleo pv. 272.
Tetrapylon 85, 345, 445 (798 s.), 498, 503.
Tevere st. 446, 471.
Thaingen, incisioni 4 (6 s.).
Thalamos 338, 339, 504.
Thales (P) 278.
Theodoros (A) 145, 165, (S) 159, 162, 193, (I) 81, 162.
Theodotos (A) 273.
Theokles (S) 165.
Theologeion 304.
Theon (P) 327 (577 s.).
Theopropos (S) 207 (333).
Thera, Apollo st. 160, basilica 342 s. (609), vaso (221).
Thermos, tempio di Apollo 144 (270), 152 (286), 159, 270.
Thesauroi v. **Delfi, Micene, Olimpia, Orcomeno.**
Theseion v. **Atene.**
Theveste v. **Tebessa.**
Tholos nel mercato 344 (615 s.). Cfr. Tombe, Thymele.
Thrasyllos, monumento 309 (395).
Thrasymedes (S) 276.
Thugga v. **Dugga.**
Thurioi 244.
« Thusnelda » 434 (779), 449.
Thutmosis I st. 48.
Thutmosis II st. 48.
Thutmosis III 32, 41.
Thutmosis IV 41.
Thymele di Policleto il g. in Epidauro 274 (477).
Tiberio st. 457 s.
Tifone st. 159 (VIII 1), pv. (320).

Tiglathpileser III 59.
Tigri st. 471.
Timanthes (P) 270, 278.
Timarchides (S) 357.
Timarchos (S) 322, 366.
Timgad 499, arco 498 (887).
Timocharis (S) 383.
Timokles (S) 357.
Timomachos (P) 327 (579), 433.
Timonidas (P) 152 (284).
Timotheos (S) 276 s. (482), 288, 292.
Tirannicidi st. 192, 195 (354), 212.
Tirinto 92, mura 98 s. (195) (197), palazzo 99 ss. (198), 240, 339, pittura parietale 102 s. (201), tempio dorico 139 s., 142.
Tiro, monete 390.
Tivoli, tempio 423 (768), 426, ville 355, 356, 430, 477.
Todi 520, 525 (932).
Tolemeo I m. (656).
Tolemeo II e Arsinoe g. (666 s.)
Tolemeo II Philadelphos st. 48.
Tolemeo IV Philopator e Arsinoe r. 374.
Tolemeo VI Philometor r. (662 s.).
Tolemeo VIII Physkon 354, 374.
Tombe: egiziane 15 ss. (36 ss.), persiane 82 ss. (176 s.), egee 92, 105 ss. (207 ss.), greche 258 (449), 262 s. (461), 266 (467), 281 s., 290 ss. (507 ss.), 302 s. (532 s.), 347, nabatee 388 s. (699), etrusche 405 s. (731), romane 441 ss., 795 ss., 483, in Africa 498 s., in Gallia 493 s., in Asia Minore 502 (893), in Siria 504 (895), a camera 105, 406, a cupola (tholos) 92, 105 ss. (207 ss.), a fossa 406, a pozzo 395, 406, a tumulo 406. Cfr. Stele.
Torcello, rilievo 513 (910).
Torino 522.
Toro androcefalo 54 (120), 85, 88, 113.
Toro Farnese st. 385 (696), 430, 485.
Torre Annunziata 526.
Torre del Greco 526.
« Torre dei venti » v. **Atene.**
Torso di Belvedere st. 446 (801).
Torus 124 (236), 131.
Tralle, palazzo 341, 382.
Treviri, « Porta Nigra » 495 (882).
Tribunal 343.
Triclinia 427.
Trieste, arco 523 (924).
Triglifio 122 (234) (252).
Tripode delfico, ratto r. 170 (311).
Tripoli, tetrapylon 498.
Tritopatores st. 159 (VIII I).
Trittolemo t. 296, r. 452, T. con Demetra e Kore 246 (430).
Trochilos 124 (236).
Trofei d'armi r. 381 (691).
« Trofei di Mario » 465.
Troia, preistorica 9 (19), 75 (159 ss.), 339, del periodo miceneo 92, 101 (199), tesoro di Priamo 75. Cfr. **Ilio.**
Troia, assedio r. 266 (467), presa p. 218, 220, st. 209.
Troiana guerra p. 327, r. 232, 253, 266.
Troiano cavallo st. 263.
Troilo pp. 408, pv. 188.
Troni rupestri 79.
Trono Ludovisi r. 192 (349), 514.
Tropaea 445.
Truddhu 397.
Trysa v. **Ghiölbasi.**
Tuchulcha pp. 410 (741).
Tucidide st. 283.
Tufo, periodo 426.
Turbie, monumento 445.
Tuscolo, fontana 402 (719), ville 430.
Tyche di Antiochia st. seduta 319 (561), in piedi 389 (702).
Tympanon 123.
Ulisse nell'Ade p. 220, U. e i Lestrigoni pp. 431 (774), U. e Nausicaa p. 218, pazzia di Ulisse p. 270, U. e Tiresia pv. (573), U. sulla zattera p. 277.
Ur v. **Mugheir.**
Urbisaglia 525.
Urne, a capanna o a casa 8 (20), 395 (709), etrusche 404 (727), 418 (757), romane 448.
Ur-nina, stele 50.
Usertesen I st. 27 (63), 44.
Uthina (Udna), villa 499.
Vacca micenea, t. 110, v. di Mirone st. 214.
Vaphiò (Amicle) 92, coppe 110 (215), 113.
Vasi: troiani 7 (19), egizî 45 (103) (II 2), fenici 72 (153 s.), egei 92 s. 96 (191), 111 s. (219) (VI), geometrici 114 ss. (221 ss.) (VI), 150, melici 150 (279), corinzî 143, 150 ss. (281 ss.) (VI), ionici 153 s. (287 ss.), 171 ss. (317 ss.), eolici 154 (289), attico-arcaici 150 (280), 155 s., 174 ss. (322 s.) (VI), a figure nere 175 s. (325 s.), panatenaici 177 s. (326), a figure rosse 186 ss. (339 ss.), 221 (387 ss.), 249 (434), 271 s. (473 s.), 280, a fondo bianco 220 (390), 249 (434), dell'Italia Meridionale 303 ss. (534 s.) (VI), etruschi 412 (745), di bucchero 414 (750), di Cales 421, d'Arezzo 452.
Vecchia che va al mercato st. 371, V. ubbriaca st. 362 (646).
Veii, tomba Campana 152, 407 (732).
Velleia 523.
Velletri, rilievi in argilla 420
Venere Capitolina st. 358, Medicea st. 358, Genetrix st. 433, 449 (811), Victrix st. 433. Cfr. Afrodite.
Ventimiglia 523.
Verona, Arena 523 (923), arco dei Leoni 523, porta dei Borsari 488, 523 (922).
Vestale st. 468 (840).
Vetro, fabbricazione 501; vasi 496 (886).
Vettersfeld, oreficerie 221.
Vetulonia, necropoli 520.
Viae 134.
Vibius Philippus (I) 412.
Vicenza 524.
Vienne 492, tempio 459, tomba 445 (798).
Villanova, civiltà 395 (708), 397.
Ville: ellenistiche 340, romane 430, 465, di Adriano 477, 479, di Gordiano III 487, galliche 495, britanniche 498, africane 499, sirie 507.
Vincitore colla palma pp. 277 (483).
Viterbese, necropoli 520.
Volsinii 419. Cfr. **Orvieto.**
Volta incuneata: egizia 16 (40), babilonese 50 (109), assira 59 (126) (134), lidia 76 (163), greca 348 (623), ellenistica 339, 348 (622), italica 401 s. (718 ss.), romana 419, 429 (772 s.), 440 s. (791 ss.), 460 (826), 464, 466, 477, 484 ss., 507, siria 507. Cfr. Cupola.
Volteggio sui tori pp. 103 (201), r. 109 (213).
Volterra 524, porta 402, 520, stele 417 (753), urne 417 s. (757).
Volute 126, 131.
Votivi, rilievi 246.
Vulca (S) 414, 419.
Vulci, colonna (725), Cucumella 406, necropoli 406, sarcofago 418, tomba François 410 (742 s.).
Vurva, vasi 155.
Warka (Uruk) 49, parete di mattoni 53 (115).
Wats, situla 396 (710).
Xanthippos r. 262.
Xanthos, tombe 80 (172 s.) 290, monumento delle Arpie 81 (173), 171 (314 s.), 188, monumento delle Nereidi 128 s., 142, 258 (448 s.), 266 (468), 290 s., corteo funebre

r. 188, fiere e Satiri r. 171, pollaio r. 188 s.
Xenaios (A) 307.
Xenokles (A) 244.
Xenokrates (S) 321.
Xenophantos (I) 272.
Xoana 160.
Xystus 427.
Zakro, case 93.
Zenodoros (S) 461, 493.
Zenon (S) 502.
« Zenon » b. (490).
Zeus plateese di Anaxagoras 193 s., di Fidia st. 204, 238 ss. (412), 390, di Hageladas in Itome st. 193 (351), Z. Ammon di Kalamis 212, di Klearchos a Sparta 162, Z. di Leochares st. 301, Z. dei Cipselidi st. 160, Z. Tonans st. 301, di Dresda st. 240 (413), di Monaco st. 207, Z. col fulmine, statuetta da Olimpia 160 (299), di Otricoli 239, 317, Z. da Pergamo st. 375, Z. nella Gigantomachia di Pergamo r. 379, Z. di Pietroburgo t. 360 (642), Z. e Alcmene r. 156, Z. ed Hera r. 210, Z. e Tifone pv. 174 (320).
Zeuxis (P) 266, 269.
Zifteh, Apollo 374.
Zikkurrat 49, 52, 57.
Zoologici giardini 340.
Zophoros 128 (237), 131.
Zungoli 526.

ERRATA-CORRIGE

Pag.	123	riga	4	dal basso :	aerostyloi	leggi	araiostyloi
»	128	»	6	dall'alto :	(fig. 585)	»	(fig. 586)
»	276	»	3	» :	Apelles	»	Apelleas
»	329	»	5	dal basso :	rhopografia	»	rhopographia
»	341	fig.	605	:	Peristilio dorico	»	Peristilio rodio
»	356	riga	9	» :	Eucheire,	»	Eucheir e
»	458	»	9	» :	(fig. 827)	»	(fig. 825)
»	502	»	8	dall'alto :	(confr. fig. 706)	»	(confr. fig. 698)
»	506	»	2	» :	(» » 678)	»	(» » 699)
»	526	»	11	» :	e la Porta Aurea	»	o Porta Aurea

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01095 4747